CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

558

diciembre 1996

Haroldo de Campos / Celso Lafer
Conversaciones sobre Octavio Paz

Lourdes Rensoli
Paradiso: *Los ríos sumergidos*

Ricardo Molinari
Poemas

Claudio Magris
El diverso universo

José Agustín Mahieu
Entrevista con Arturo Ripstein

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO. **REDACTOR JEFE:** JUAN MALPARTIDA. **SECRETARIA DE REDACCIÓN:** MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ. **ADMINISTRADOR:** MAXIMILIANO JURADO

Agencia Española de Cooperación Internacional: Avda. Reyes Católicos, 4 - 28040 Madrid. Teléfonos: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01 - 583 84 02 - Fax: 583 83 10 - 11 - 13

IMPRIME: Impresos y Revistas, S.A. (IMPRESA), Herreros, 42. Polígono Los Ángeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-96-001-7*

558 ÍNDICE

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

PUNTOS DE VISTA



Octavio Paz, fotografía de Jesse Fernández (1957)

Conversación sobre Octavio Paz

Presentación de Celso Lafer

En 1984, para celebrar los 70 años de Octavio Paz, Haroldo de Campos y yo iniciamos, por sugerencia de Fernando Mitre, un diálogo estructurado sobre la obra del escritor mexicano, que se materializó en un texto publicado en 1984 (Jornal da Tarde, 26 de junio), texto que ahora se reimprime para conmemorar el Nobel de Literatura otorgado a Paz (Revista USP, diciembre-enero-febrero 1990-1991). A lo que se dice en ese diálogo, que mantiene, a mi ver, su pertinencia, cabe añadir dos notas para el lector interesado.*

La primera, para consignar que la magnífica transcreación poética de Blanco realizada por Haroldo de Campos, de la que se habla en el diálogo, fue publicada en 1986, en un bello volumen titulado Transblanco, que incluye también, además de otras traducciones de Haroldo de Campos de la poesía de Paz, correspondencia y textos sobre la trayectoria poética de éste.

La segunda, para apuntar que los cambios ocurridos en el mundo, particularmente después de 1989, simbolizados por la caída del muro de Berlín, fueron objeto de una importante reflexión de Octavio Paz: Pequeña crónica de grandes días (1990).

Entre las cosas que cabe subrayar de este libro, merece especial mención el hecho de que aquello que está ocurriendo corresponde a la idea de Paz sobre la libertad como el campo de lo creativo y de lo inesperado, que se torna conciencia al reflejarse en la palabra. En este sentido, destaco su observación sobre la revisión radical, que hoy caracteriza a la antigua URSS, de los principios en que se fundamentaba el «socialismo real» y que está sucediendo, recuérdese, en el contexto de la «sublevación de los particularismos» a que él hacía referencia en su libro Tiempo nublado *(1983).*

* *El presente texto se traduce a partir de su reedición recogida en Octavio Paz-Haroldo de Campos,* Transblanco (En torno a Blanco de Octavio Paz), *Editora Siciliano, São Paulo, Brasil, 1994 (2ª ed.).*

Esta revisión, realizada por Paz, indica la relevancia de su critica anterior a El ogro filantrópico y la fecundidad de su estilo de análisis político basado en el método que llamé de los «desenmascaramientos sucesivos». Es en este contexto en el que se inserta su discusión sobre los cambios de la situación mexicana y de su proceso de modernización, discusión que obedece al diálogo que caracteriza a la obra de Paz, entre lo general y lo particular, en el juego de las conjunciones y disyunciones de los signos en rotación, siempre animado, insisto, por una vocación libertaria y no conservadora, que es inherente a su sensibilidad de poeta y al inconvencionalismo de su pensamiento.

Haroldo de Campos: Debo a tu mediación mi contacto inicial con Octavio Paz, contacto que, con el tiempo, se convirtió en intercambio de cartas y amistad personal. Pues bien: recuerdo que, cuando me hablaste del interés de Paz por la poesía concreta brasileña y me propusiste que tradujese al portugués poemas de Octavio, tú llegabas de una estancia en Cornell, donde fuiste alumno y te hiciste amigo del poeta de *Libertad bajo palabra.* ¿Cómo se produjo este encuentro americano con Paz, en una época en que tú (es verdad que siempre vinculado a intereses por la literatura y por la cultura en un sentido amplio) escribías una tesis doctoral bastante específica, una aproximación jurídico-político-económica al Programa de Metas del Gobierno Juscelino? ¿Cómo combinaste las dos cosas y en qué medida Paz respondía a tus preocupaciones teóricas y críticas de aquel momento?

Celso Lafer: Cuando supe, en Cornell, que Paz iba a impartir un curso en el primer semestre de 1966, quedé especialmente interesado. Yo había leído, con entusiasmo, *El laberinto de la soledad* y conocía algo de su poesía. En la primera entrevista que tuvimos, necesaria para ser aceptado en el curso, Paz, al saber que yo era un alumno de postgrado en Ciencias Políticas, me dijo en seguida que su curso versaría sobre la poesía desde el simbolismo a nuestros días y que, por consiguiente, la política *stricto sensu* no iba a ser examinada. Le contesté que ya lo sabía, pero que deseaba hacer el curso de todas formas, pues el asunto me interesaba. Fui aceptado y debo decir que, para mis orientadores del Departamento de Gobierno, esta elección y esta materia, en mi *curriculum* académico, siempre parecieron un poco extrañas. No era, sin embargo, una elección ajena a mis preocupaciones.

Yo había escrito, antes de ir a los Estados Unidos, como parte de mi paso incompleto por el Curso de Letras de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad de Sao Paulo, un pequeño libro —*Lo judío en Gil Vicente* (1963)— y un largo ensayo sobre «El problema de los valores en *Os Lusíadas*» (1965). En estos dos trabajos intenté, por una parte, siguiendo el magisterio de Antonio Candido, analizar la función

ejercida por la realidad social, históricamente localizada, en la constitución de la épica de Camoens y de un aspecto del teatro de Gil Vicente; por otra parte, en un camino inverso, aunque complementario, busqué descubrir elementos básicos y explicativos de la sociedad, a partir de la obra literaria. Era, así pues, consciente de que la literatura también se ofrece como un texto, abierto a la lectura, de interés político.

Además de eso, yo había acabado de completar, en el semestre anterior, el curso de Hannah Arendt sobre «Experiencias políticas del siglo XX». En este curso, siguiendo el ejemplo de lo que hizo en *Los orígenes del totalitarismo* —en el que examinó el antisemitismo moderno también a través de las novelas de Disraeli y de la obra de Proust, o el imperialismo europeo con un apoyo en una obra de ficción de Joseph Conrad—, Hannah Arendt se sirvió, en sus clases, de las artes y la literatura. Poemas de Brecht y de René Char, novelas de Faulkner, Hemingway, Ernst Jünger, Malraux, Sartre y Thomas Mann, la pintura de Picasso, Bracque y Matisse fueron utilizados por ella para fundamentar una reflexión sobre el problema de la ruptura entre el pasado y el futuro, que caracteriza la experiencia política del mundo contemporáneo. Estaba, por tanto, en aquella ocasión, más que convencido de que el curso que yo pretendía hacer con Paz habría de ser un curso abierto a lo que está más allá de los propios confines, susceptible también de esclarecer las relaciones entre el ángulo interno de la obra literaria y el ángulo externo que la abarca y circunscribe.

Evidentemente, no quedé decepcionado. El curso de Paz anticipaba, en cierto modo, lo que posteriormente discutió, de manera más acabada, en *Los hijos del limo* (1974), en el cual, a partir de la perspectiva de un poeta hispanoamericano, intentó describir el movimiento poético moderno y sus controvertidas relaciones con lo que llamamos *modernidad,* o sea, el racionalismo y el progreso. De ahí, en la poesía moderna, el diálogo contradictorio con y contra las revoluciones modernas y las religiones cristianas; la tentación política y la religiosa; la interacción entre analogía e ironía; la esperanza y la desesperanza, en la visión del universo como un sistema de correspondencias.

Esta reflexión de Paz sobre la experiencia poética guarda relación, a mi modo de ver, con sus anteriores análisis de la experiencia política. Me refiero a *El laberinto de la soledad* (1ª edición, 1950), completado en 1970 con *Posdata* —que trata de México— y también *Corriente alterna* —(1ª edición, 1967)—, un mosaico de fragmentos e *insights* sobre lo actual —en palabras de Sebastiao Uchoa Leite— que, al insertarse en la corriente vital del espíritu moderno, trabaja también con la política.

Haroldo de Campos: En tu ensayo pionero sobre el pensamiento político de Octavio Paz («El poeta, la palabra y la máscara»), publicado en

el libro que, después, organizamos conjuntamente (la antología *Signos em rotaçao,* 1972), hablas de la metodología de los «desenmascaramientos sucesivos» como la característica del *modus operandi* de reflexión de Paz sobre temas políticos. Además, comparas esas «máscaras en movimiento» con los *signos en rotación* de la poética de Paz. ¿Cómo ves ahora, sobre todo a la luz de las publicaciones posteriores de Paz, esa característica metodológica, que parece envolver el paso de la reflexión poética a la reflexión política y que, antes que nada, tiene en cuenta el «orden de lo simbólico» cuando enfoca lo político (para valerme de una expresión de Claude Lefort), sin vincularse a una visión determinista, económico-social, de la historia? ¿En qué medida la heurística del pensamiento poético puede fecundar la reflexión política?

Celso Lafer: En mi estudio, que es de 1970, intenté explicitar cómo la reflexión de Paz sobre la poesía era un punto de partida de una metodología de análisis político —una metodología que comienza con la gramática y el restablecimiento de los significados—. En efecto: es a través del lenguaje, puesto que el pacto lingüístico precede al contrato social, según decía Rousseau, como se puede alcanzar la clave de los significados explicativos de una sociedad determinada. Una explicación que es compleja, pues los signos aparecen en un nivel más visible en forma de máscaras, una vez que los poderosos conciben la historia como espejo y ven en el rostro de los otros el aparente esplendor del propio. De ahí el esfuerzo de Paz por buscar, a través de los desenmascaramientos sucesivos, el perfil de una sociedad (en este caso, la mexicana) y la figura del mundo. Estudios y libros de Paz posteriores a 1970 amplían el abanico y el alcance de su análisis político. Destaco particularmente *El ogro filantrópico* (1979) y *Tiempo nublado* (1983), que, pienso yo, demuestran la fecundidad de su método. Un método cuyas características intenté revelar mostrando cómo se integraba, ya en aquella época en que fui alumno de Paz, en el conjunto de su obra. Por eso, ayer como hoy, continúa presente en el horizonte de mis preocupaciones, pues su admirable obra responde no sólo a mi interés por la literatura y por la cultura en el sentido más amplio, sino también a mis inquietudes analíticas en el campo de la reflexión política.

De hecho, la tradición del análisis político, que se remonta a Platón y alcanza hasta Marx y el funcionalismo, es responsable de una especie de dualismo ontológico que jerarquiza, separándolos, de un lado el mundo del Ser y de la Verdad, y de otro el mundo del Fenómeno y de la Apariencia. Para esta tradición, en sus múltiples vertientes, todos los fenómenos son vistos como epifenómenos. Por eso, sólo pueden ser aprehendidos como la expresión de algún universal. Es claro que esta postura lleva frecuentemente a distorsiones que obliteran la percepción de aquello que efectivamente está ocurriendo, impidiendo que el analista capte

la dimensión de lo concreto que caracteriza la *praxis* humana. Pienso que la metodología de los desenmascaramientos sucesivos, como la característica del *modus operandi* de la reflexión política de Paz, le impide caer, precisamente, en este tipo de obnubilación, común a la tradición del dualismo ontológico.

Un ejemplo: el capitalismo liberal imaginaba que el desarrollo de la libre empresa permitiría el florecimiento de la sociedad civil y, por eso, la función del Estado quedaría reducida a una simple supervisión de la evolución espontánea de la humanidad. Los marxistas, por otro lado, pensaban que la llegada del socialismo significaría la aparición de una sociedad autorregulada que señalaría la desaparición del Estado. Estas dos máscaras —el capitalismo liberal y el marxismo en su formulación genérica— son cristales deformantes que tienden a olvidar el hecho de que la gran realidad del siglo XX es el Estado, cuya sombra cubre el planeta. El Estado moderno es una máquina, pero una máquina que se reproduce sin cesar. No es posible comprender la modernidad (la democracia, la técnica, el laicismo, etc.) sin lidiar con el Estado. Es eso lo que Paz expone tan bien en *El ogro filantrópico* (1979), apoyado en su método de los desenmascaramientos sucesivos, abierto al fenómeno de la ruptura de los universales abstractos gracias a la heurística de lo poético.

Haroldo de Campos: ¿Y cómo operaría esa «heurística de lo poético» en el análisis del fenómeno político? ¿Cómo trabaja Paz con la dimensión ideológica del signo?

Celso Lafer: Uno de los grandes méritos de la obra ensayística de Paz es el de explorar las relaciones de afinidad y oposición entre los signos. En *Conjunciones y disyunciones* (1969), por ejemplo, examina cómo cada sociedad tiene su propia manera de concebir la relación entre el cuerpo (materia, naturaleza) y el no-cuerpo (alma, espíritu, mente). De ahí su estimulante reflexión sobre la temperatura de las civilizaciones en el análisis del tantrismo y del protestantismo, del budismo y del cristianismo medieval. Pues bien: uno de los problemas centrales de la política contemporánea es el de la relación de afinidad y oposición del mundo como un todo y de cada sociedad en particular con la modernidad. En efecto, la modernidad, penetrada por la máquina del Estado, en sus múltiples vertientes, es sin duda un fenómeno universal. Tiene, sin embargo, distintas consecuencias y características según de qué sociedad se trate, que los cristales deformantes de los universales abstractos —tales como el capitalismo, el comunismo, el subdesarrollo— no captan adecuadamente.

China, Vietnam, la India, Japón y América Latina tienen procesos específicos de recepción de la modernidad, ya capitalista, ya socialista. Polonia forma parte del bloque comunista europeo, pero su propensión específica a la libertad la diferencia de la Alemania oriental. El Tercer Mundo es antes una nebulosa que una unidad. Y, sin embargo, una nebulosa que

se subleva en el plano internacional. Esta sublevación de particularismos, ¿qué tiene en común y qué de específico? ¿Qué significa la resurrección, en Irán, del primado religioso de los ayatolás? Por otro lado, ¿qué caracteriza hoy al Viejo Mundo, a la Europa Occidental? ¿Por qué existe una simetría inversa en la evolución de los grandes partidos comunistas europeos (de Italia, de Francia, de España) y la de los terroristas? El nihilismo y el hedonismo, que caracterizan a la Europa del Mercado Común, ¿penetran en todas las sociedades capitalistas liberales desarrolladas? Los Estados Unidos son una democracia imperial que descubrió que está, después de Vietnam y del *Watergate,* en decadencia —algo como la divinidad para los teólogos: indefinible—. Oscila, por eso mismo, entre Epicuro y Calvino. ¿Habría perdido, por eso, la facultad de orientarse en la historia? ¿Por qué la Unión Soviética es un gigante Polifemo que cuida sus rebaños, condenada simultáneamente a los cambios y a la inmovilidad, y no un Estado obrero? ¿Cuáles son, en América Latina, las (des)venturas de la democracia?

Estos son algunos temas de *Tiempo nublado* (1983). Entiendo que las respuestas que ofrece Octavio Paz son de la mayor importancia y veo en este libro una correspondencia metodológica, una relación de afinidad con *Los signos en rotación* (que es de 1966 y que después fue incluido, como nuevo epílogo, en la segunda edición de *El arco y la lira,* 1967).

Diría que *Tiempo nublado* es a la reflexión política de Paz lo que *Los signos en rotación* a su reflexión poética: en uno y en otro, el poeta redescubre la figura del mundo en la dispersión de los fragmentos. Es la misma metodología que permite a Paz recuperar, en sus análisis, la pluralidad de los significados que usualmente se esconden detrás de la máscara de los universales, en un proceso que permite entreabrir las diversas facetas de la realidad. A eso contribuye de manera decisiva, sin duda, la experiencia del poeta que trabaja constantemente con lo genérico —el lenguaje que es social y objetivamente dado— y lo específico —la creación poética, que procura devolver al signo la pluralidad de sus significados—. En este sentido, diría, sin duda, que en Paz la heurística de lo poético fecundó su reflexión política.

La heurística de la poética, sin embargo, no conduce necesariamente a la de la política. Es el caso, por ejemplo, de Cummings y de Wallace Stevens, para citar dos nombres de poetas que son tanto de tu agrado, Haroldo, como del agrado de Octavio Paz. Pero ya he hablado mucho. Creo que es el momento de instaurar el diálogo, que propongo, Haroldo, en forma de pregunta, ligada a esta separación de lo poético y de lo político:

Los grandes poetas normalmente no son grandes pensadores —y los grandes pensadores no tienden a ser grandes poetas—. Esta disyunción entre poesía y pensamiento no es lo que se verifica en Octavio Paz, que reúne en su trayectoria intelectual las virtudes de un poeta y las dotes de

un pensador. ¿Cuál es el significado de esta conjunción —para usar un término caro a Octavio Paz— de poesía y pensamiento? Me explico: Carlos Drummond de Andrade y Joao Cabral de Melo, para citar dos nombres brasileños dentro del arco generacional de Octavio Paz, son poetas admirables, pero no se han distinguido como pensadores —la prosa de Cabral es casi inexistente y la de Drummond, aunque muy interesante, no pretende ser la de un pensador—. Por otro lado, los grandes poetas, cuando escriben ensayos teóricos, generalmente tratan, y bien, de problemas de la creación literaria, de la crítica, sin sobrepasar, salvo raramente, el campo de la estética definida en un sentido amplio. Es el caso, por ejemplo, de T. S. Eliot o de Ezra Pound, cuya contribución al dominio de la reflexión estética es muy significativa —no sé si tan significativa como las respectivas creaciones poéticas—, pero sin duda muy significativa. Entretanto, cuando Eliot trata de política, su reflexión, que es la de un conservador, no es innovadora, incluso en el campo conservador. En cuanto a Pound, lo menos que se puede decir de su postura política es que fue desastrosa y lamentable. El único nombre que se me ocurre, de sabia combinación de poeta y pensador, es el de Valéry. Pienso, evidentemente, en el Valéry que es no sólo un gran poeta y un gran crítico —me refiero, por ejemplo, a lo que escribió sobre Mallarmé—, sino también en el Valéry que incluyó en *Varieté* importantes estudios filosóficos y cuasipolíticos y que nos ofreció en *Regards sur le Monde Actuel* un lúcido y premonitorio análisis de la dirección del mundo, de la historia y de Europa. Volviendo, por tanto, a la pregunta, después de esta digresión explicativa de su alcance: ¿cómo ves tú esta conjunción del poeta y del pensador en Octavio Paz? ¿Cómo proceder —si esto fuera válido— a una comparación con otras figuras literarias, en el mundo y en América Latina?

¿Poeta versus pensador?

Haroldo de Campos: En primer lugar, quisiera poner en discusión la pertinencia o —al menos— la universalidad de tu ecuación. Tiene una innegable función «aperitiva»: de abrir el debate, de «provocarlo», hasta en el sentido etimológico de esta palabra. Pero la distinción *poeta versus pensador* sólo me parece posible dentro de una concepción que vea en la poesía sólo (o de manera privilegiada) el aspecto del ejercicio de la «función emotiva del lenguaje», que destierre de su ámbito todo aquello que, envolviendo la «reflexión», el pensamiento especulativo, la formulación teórica, pueda representar el otro polo, la actividad «metalingüística» y, así, empañar la supuesta «pureza», la «espontaneidad» del acto poético. Sé que esta no es tu concepción. Tu admiración por Valéry y

Octavio Paz, poetas-críticos por excelencia, y que tan bien has aproximado, es la mejor prueba de ello. La oposición poesía-metalenguaje encuentra respaldo en la visión croceana del arte como «lírica» o «intuición poética» (Croce censuraba el «intelectualismo» de Dante y pretendía extraer de la «novela teológica» de la *Commedia* una presunta *poesia del cuore di Dante,* única que le parecía válida). Todavía, relativizada y referida al ámbito brasileño, tu provocativa ecuación no deja de encontrar un criterio de pertinencia. Entre nosotros, en muchas áreas, está vigente aún la idea del poeta «inspirado», del poeta intuitivo y arrebatado, proveniente del romanticismo que yo llamé «extrínseco» en un ensayo de 1967 («Romanticismo y poética sincrónica») y que Paz, en *Los hijos del limo,* denomina «exterior y declamatorio». Como ese romanticismo extrínseco fue el que predominó en Brasil y, según Paz, también en España e Hispanoamérica, es natural que la imagen del poeta que de él derivó continúe persistente y obstinada. Dije recientemente en una entrevista que cierta crítica brasileña concibe al poeta como un «tutelado», alguien que para ser «auténtico», debe resguardarse en un estado parecido al del «buen salvaje», eternamente afectado de «minoridad», correspondiendo a los críticos explicarle el sentido de su actividad, que le brotaría con pureza del «corazón» y que se turbaría con cualquier ejercicio de auto-reflexión... Como sabes, no es esta la gran tradición de la poesía moderna, aquella que procede del verdadero romanticismo (para no remontarnos, por ejemplo, a Guido Cavalcanti y a Dante, aquél un poeta-filósofo embebido de averroísmo, éste un poeta no sólo empapado de la teología y la filosofía de su tiempo, sino «poeticista», teórico del lenguaje e incluso pensador político en los libros de la *Monarquía).* Cuando hablo de verdadero romanticismo, me refiero al que alguna vez he llamado «intrínseco», el romanticismo alemán de Iena, de los hermanos Schlegel, de Novalis y, en cierta medida, del propio Hölderlin (hasta donde éste puede ser considerado un romántico). En Inglaterra, el correlato de ese romanticismo se encuentra en Coleridge (el poeta de *Kubla-Khan* y el crítico de la *Biographia Literaria)* y, en los Estados Unidos, en un Edgar Allan Poe, el poeta de «The Raven», el crítico de «The Philosophy of Composition», el cosmólogo de «Eureka», el maestro de los otros dos grandísimos poetas-críticos, Baudelaire y Mallarmé, y, a través de éste, de Valéry. Es a ese linaje de poesía crítica y de poetas-críticos al que está dedicado, de una manera central, el ensayo de Paz, hace poco mencionado, *Los hijos del limo* (1974).

Antes que un caso aislado, Paz pertenece a una eminentísima «tradición moderna». (Esa tradición del poeta-pensador podría ser redibujada por otras vías: ¿cómo olvidar a Goethe y a Schiller —el primero de ellos, un verdadero ejemplo de enciclopedismo poético-filosófico-científico—, en la atmósfera del idealismo alemán de Kant, Fichte, Schelling,

Hegel? ¿Cómo no mencionar, en Italia, a Leopardi, poeta-filósofo capaz de renovar, en pauta romántica, el pensamiento clásico, cuya continuidad reflexiva en la copiosa labor del *Zibaldone* anuncia la devoción escritural del Valéry de los *Cahiers* y prepara al Ungaretti poeta y crítico?) Paz, por tanto, se inscribe en una tradición, y es de ella, hoy, en América Latina y a escala internacional, uno de sus representantes de más brillo. Pero, en nuestra propia América, no podríamos dejar de mencionar otras figuras de poetas-pensadores, de poetas-críticos. El cubano Lezama Lima, por ejemplo, intérprete de las «eras imaginarias» y del barroco como «arte de la contra-conquista» y signo por excelencia de la «expresión americana»; o Borges (cuya obra entera cabe en el concepto de «poesía crítica»), encarnación viva de la propia Literatura, y cuyas ideas —sobre el tiempo, la recurrencia infinita, la abolición del autor, la relatividad del original y del origen, la «poética de la lectura» (como la llamó Rodríguez Monegal)— resonaron con tanta fuerza en críticos como Blanchot y Genette o en un filósofo como Foucault.

En el Brasil, creo, hubo una interrupción, un hiato generacional, desde el modernismo [vanguardia brasileña] y sus nombres principales, Oswald y Mario de Andrade, estos, ambos, marcadamente escritores críticos. En la generación del 30, que es la que corresponde más o menos a la de Paz, se podría citar de manera aislada a Murilo Mendes, un hombre siempre inquieto, siempre volcado sobre lo nuevo en poesía, artes plásticas, música, inquieto con la situación del mundo: sus reflexiones críticas adoptaron la forma aforística, capsular, entrecortada (un poco en la vertiente del diario y del fragmento). Joao Cabral, que prefiere hacer metalenguaje en el propio poema —*Poesía crítica* es el título paradigmático de su más reciente antología poética—, se ocupó esporádicamente de la reflexión ensayística (en su bello texto sobre Joan Miró, en los artículos sobre la «Generación del 45», en la tesis «De la función moderna de la poesía», de 1954). Cuando lo hace, se muestra capaz de la misma agudeza y penetración que encontramos en poemas suyos como «Psicología de la composición». En cambio, Drummond, gran poeta, no desarrolló una prosa de pensamiento; prefirió por vía de regla la crónica de amenidades. (En ese sentido, muy diferente fue Manuel Bandeira, patriarca de nuestro modernismo, de quien recuerdo, por ejemplo, una lucidísima lectura de Mallarmé, de 1945, incluida en *Itinerario de Pasárgada.)*

La originalidad de Paz, como tú muy bien apuntas, está en la manera en que consigue conjugar las consideraciones sobre poética y las reflexiones sobre política —incluso sobre las más apremiantes cuestiones de política actual, mexicana, latinoamericana e internacional—, en una serie de libros que comienza con *El laberinto de la soledad* (1950) y llega ahora a *Tiempo nublado* (1983). De política y de poesía se ocuparon, con señales opuestas, dos grandes poetas que tuvieron destinos trágicos:

Ezra Pound, cuyos errores dramáticos lo llevaron a prisión y después al silencio, atravesado de arrepentimiento y de amargura; Maiakovski, cuya pasión por un futuro comunitario y sin burócratas fue una de las causas que le condujeron al suicidio cuando comenzaba la marea creciente del stalinismo. El primero, excesivamente nostálgico del pasado (la corporación preindustrial, el «buen orden» de Dante o, más remotamente aún, de Confucio); el segundo, demasiado impaciente por el porvenir (la comuna ideal, la revolución planetaria). Paz escogió una vía menos pasional y más compatible con la ironía y con la lucidez crítica que él tanto aprecia: procura pensar hoy, con claridad postutópica, desencantada de las totalizaciones monológicas, el espacio posible, dialógico, de un socialismo con democracia. En este sentido, por la vía poética (que no es sistemática, sino analógica), las reflexiones de Paz, pensador de la política, me parece que están próximas a las de un filósofo de la política como Claude Lefort (cito, por ejemplo, un texto de Lefort que acabo de leer, «La filosofía política ante la democracia moderna»). Entre nosotros, un punto de referencia que debemos considerar en paralelo con Octavio Paz (y con Lezama Lima, en la visión del barroco como «estilo de los descubrimientos», opuesto al «egocentrismo ptolomaico» europeo y clave de reinterpretación de Latinoamérica) sería, a mi ver, más que nadie, Oswald de Andrade. El Oswald de *La crisis de la filosofía mesiánica* (1950) y de *La marcha de las utopías* (1953); como también, de algún modo, especialmente con Paz, el Oswald comprometido en el día a día de la literatura y de la política de *Punta de lanza* (1945).

Celso Lafer: Ha sido óptimo que hayas aceptado mi provocación, Haroldo. Está claro que yo no disocio, en poesía, la función emotiva de la función reflexiva del lenguaje. Camoens —que es uno de mis poetas preferidos— es otro ejemplo de la conjunción poesía-metalenguaje, como intenté mostrar, además, en mi estudio sobre el problema de los valores en *Os Lusíadas*. Camoens, sin embargo, como Dante o Goethe, es un poeta cuya palabra ansía, y en cierto sentido consigue, ser totalidad. No es eso, sin embargo, lo que ocurre en la poesía moderna, pues la relación entre significante, significado y contexto se volvió dilemática. Por eso, la palabra del poeta moderno es antes fragmento que totalidad. De ahí, pienso yo, una parte de las dificultades de la relación entre poesía y pensamiento. Paz, sin embargo, encaró con éxito esas dificultades. ¿Dirías tú que eso es resultado de un núcleo de inquietudes comunes, identificable en el Paz poeta, Paz crítico literario y de cultura, Paz pensador filosófico y político? ¿Cómo descifrar esta *ars combinatoria?* ¿Sería el caso de decir que la insistencia en el metalenguaje es relevante no sólo para el hacer poético y crítico de Octavio Paz, sino igualmente para su reflexión filosófica y política, teniendo claramente esta última un objetivo de actuación e intervención en la vida pública?

Haroldo de Campos: Me he extendido demasiado en la respuesta a tu primera cuestión, lo que me permite ser más breve ahora, ya que el terreno ha quedado preparado. El poeta-pensador no se inclina, por regla general, a lo tratadístico, a la construcción sistemático-lineal. Antes al contrario, tiende al pensamiento «prismático», al fragmento aforístico. Se inclina más a la disrupción nietzscheana que al *logos* hegeliano. De ahí tal vez, en ese sentido, que Derrida vea en Nietzsche y en la escritura poética «irreductiblemente gráfica», constelada o ideogramática, de Mallarmé y de Pound, una contribución decisiva al «arrumbamiento» de la clausura metafísica de la *episteme* occidental, lineal-discursiva por definición en su modo de desarrollo.

Paz procede por grandes conjunciones y disyunciones rítmico-analógicas. Poesía e historia se interpenetran, se dejan leer como un libro: el mundo es un texto. La analogía, para Octavio Paz, es la clave de la lectura de ese texto. Él la define como «el recurso de la poesía para hacer frente a la alteridad». Y añade: «Al mundo moderno del tiempo lineal y sus infinitas divisiones, al tiempo del cambio y de la historia, la analogía opone, no la imposible unidad, sino la mediación de una metáfora». Por otro lado, Paz es el primero en reconocer que la «poética de la analogía solamente podría nacer en una sociedad fundada —y roída— por la crítica». Pues sabe que la búsqueda de unidad y de identidad que la analogía postula es constantemente cuestionada por la negatividad de la ironía. «La ironía es la herida por la cual la analogía se desangra.» Se podría decir también —creo— que la ironía es la «conciencia infeliz» de la analogía. De cualquier forma, lo que Paz parece querer captar por la vía del método analógico son las vicisitudes de lo poético en su siempre renovada (y constantemente frustrada) vocación por encarnarse en lo social. En ese sentido, él intenta una poética de lo político y de lo histórico. Tal vez se pueda ver en el método analógico, penetrado por la ironía, a través del cual Paz procura leer, por metáforas, el espacio histórico y trabajar con la diferencia y la «otredad», algo semejante a aquello que Walter Benjamin procuraba hacer con sus «imágenes dialécticas» y su «método alegórico»: las primeras, un modo de soñar la historia y obligarla a despertar; lo segundo, retomado en la acepción etimológica del «decir lo otro» y permanentemente asaltado por la idea de «ruina». Pienso que las *Tesis para la filosofía de la historia (Über den Begriff der Geschichten,* 1940), del último Benjamin, marxista rabínico y heterodoxo, redactadas con la concisión cabalística de un texto mallarmeano, en su tentativa de construcción no lineal de la historia a partir de la perspectiva mesiánica de los oprimidos, podrían también ser descritas como una «poética» (en el sentido de una reflexión sobre los «modos de hacer» de la «historicidad»). Hay, sin embargo, una diferencia de perspectiva: la de Paz, que pone en duda el telos mesiánico, el «futuro qui-

mérico», sería más bien la perspectiva del presente «oprimido» o «reprimido», intentando reescribir una «historia plural» y sublevándose contra los «paraísos geométricos» (sistemas) prometidos por la historiografía lineal-progresiva.

Pero volvamos al poeta Octavio Paz. Sé que tú, en carta a Paz, desarrollaste una interpretación de *Blanco,* poema que es, para mí, el punto culminante de la producción poética del autor de *Los signos en rotación;* el punto en que la reflexión teórica sobre el devenir de la poesía se encarna en el propio poema (el metalenguaje se reencarna en lenguaje). Me gustaría que hablaras acerca de esa lectura de *Blanco,* ya que, en 1981, yo traduje ese poema al portugués en una operación «transcreadora», a la que llamé *Transblanco.*

Celso Lafer: Mi lectura de *Blanco* se hace eco y, por así decir, responde al curso que hice en Cornell con Octavio Paz, en 1966, sobre la teoría y la práctica de la poesía desde el simbolismo hasta el momento presente. En ese curso, Paz subrayó el tema de la escisión de las palabras y las cosas en el mundo moderno, mostrando las inquietudes del poeta al verificar que su palabra viva no coincide con la palabra vivida por la sociedad. El hiato entre el tiempo del poeta y el tiempo de la sociedad, entre el ojo del poeta y la danza de los significados, Octavio Paz lo esclareció en su curso de diversas maneras. Recuerdo, por ejemplo, cómo contrastó los versos largos de Whitman —indicativos de una confianza en la posibilidad de la poesía de cabalgar la historia— y las líneas cortas y quebradas de Pound —reveladoras de un hombre perdido en el mundo—. Recuerdo también cómo llamó nuestra atención hacia la inserción, con Baudelaire, de temas prosaicos en la poesía; o hacia la dimensión hermética del lenguaje de Nerval; y aun hacia la poesía ideogramática de Apollinaire. Todos esos análisis eran indicativos, para Paz, de la disolución de la analogía clásica respecto de la conexión entre las palabras y las cosas. Eso le llevaba a la conclusión de que la poesía moderna es no sólo expresión, sino también experimento —un experimento revelador de las dificultades y dilemas del poeta—, al verificar la erosión de su poder y de su posibilidad de nombrar las cosas. Fue además en este contexto —al discutir, a partir de Mallarmé, la forma cerrada de los patrones recurrentes y la forma abierta, en la cual el azar incorpora al lector— en el que habló de la poesía concreta.

Pues bien: al leer *Blanco,* en 1968, escribí a Octavio Paz, en el encadenamiento de una digresión sobre las implicaciones políticas de la distinción entre palabra hablada y escrita, y lo que aportaba al análisis de la seriedad de la palabra y la seriedad de la acción, lo siguiente: «... Creo que se puede partir de la distinción formulada por Auerbach en *Mimesis,* en la cual marca las dos formas antitéticas de la representación de la literatura occidental, la seriedad bíblica y el *ludus* homérico. Vale decir, el

modelo y el juego. Tu concepción de la poesía en gran parte, aunque no exclusivamente, se integraba en la vertiente de la seriedad bíblica, pues la experiencia poética es descrita en la primera edición de *El arco y la lira* como una experiencia reveladora de la condición humana —el ser en juego, el estar ahí—, experiencia que es recreada por la imagen que capta la dualidad y lo contradictorio, el ser y la nada, y que nos aproxima a esta forma de verdad. Esta reflexión encuentra una «presentación» anterior, para usar tus términos, en el poema «Escritura», de *Puerta condenada,* y una comprobación, por ejemplo, en *Piedra de sol.* Por otro lado, tus poemas, que son una reflexión sobre el poema, por ejemplo, ciertos poemas breves y *Trabajos del poeta,* y tus reflexiones en *Los signos en rotación,* corresponden a la vertiente homérica en la medida en que la conciencia de la ambigüedad del ser provoca la ironía lúdica».

Después de estas observaciones, añadí algunos comentarios respecto a la distinción entre la seriedad del discurso y la ambivalencia del diálogo, que tenían su raíz en la primera clase del curso que Paz impartió en Cornell, cuando habló del significado del silencio en Wittgenstein; de la tiranía de un solo significado en la reforma del lenguaje en la vieja China y de la anarquía de las palabras con muchos significados —asuntos que hoy me hacen recordar a Hobbes, cuando éste apunta el papel del poder en la unificación de los significados como antídoto a la anarquía del lenguaje en el subjetivismo del estado de naturaleza— para, al final, concluir que *Blanco* representaba una admirable combinación de las dos vertientes, la bíblica y la homérica, apuntadas por Auerbach —«el modelo y el juego»—. De ahí, a mi entender, la importancia de *Blanco,* «pues la presencia del modelo impide la tautología y la presencia del juego revela concomitantemente la situación dilemática del modelo».

Me gustaría, ahora, hacerte una «repregunta». Estás ultimando para su publicación, según sé, tu traducción de 1981 de *Blanco.* ¿Por qué, a tu entender, *Blanco,* que es de 1966, representa uno de los momentos más altos del hacer poético de Octavio Paz? He respondido a tu pregunta acerca de mi lejana interpretación de *Blanco;* me gustaría oírte hablar un poco más acerca de este tema, incluso porque la producción poética de Paz, posterior a 1966, es considerable.

Haroldo de Campos: Tu interpretación de *Blanco,* que yo no conocía sino por la breve mención que hiciste de ella en una conversación reciente, me parece extremadamente lúcida y estimulante. En cierta forma, también explica el porqué de mi duradero interés por *Blanco,* además del hecho de que —como «transcreador de poesía»— siento una particular atracción por el desafío que plantean los poemas difíciles, dados por «intraducibles». *Blanco,* a mi modo de ver, es a la obra de Paz (que es muy importante en su conjunto, que tiene un «antes» y un «después» que me atraen y me seducen, y que sigo acompañando con la más

viva atención «simpoética» en cada uno de sus desdoblamientos: *Discos visuales, Topoemas, Renga, Pasado en claro, Vuelta), Blanco* es a esa obra lo que *Trilce* a la de Vallejo, *Altazor* a la de Huidobro, *En la Masmédula* a la de Girondo. Y, a mi ver, continúa siendo su punto cenital hasta ahora. Es la respuesta de Paz al *Golpe de dados* mallarmeano, una respuesta que se rige no por el ritmo recurrente de la constelación, sino por el dialogismo tántrico del SÍ y del NO, del APARECER y del DESAPARECER, del LLENO y del VACÍO, del texto como cuerpo y del cuerpo como texto. Al contrario de otros poemas largos ensayados en el espacio literario latinoamericano, *Blanco* no es la mera acumulación temática de poemas más cortos, una suma cuantitativa, pero sí es pensado cualitativamente como una «estructura» —una estructura dinámica, en movimiento, MODELO y JUEGO—, como tú has sintetizado admirablemente. En ese sentido, me parece muy acertado el enfoque del poeta y ensayista húngaro Gyorgy Somlyó (cuyo estudio sobre Paz fue recientemente vertido al portugués por Nelson Ascher) cuando procura ver la poesía de Paz (y esto se aplica en especial a *Blanco)* con el auxilio de la categoría jakobsoniana de la «poesía de la gramática». Escribe Somlyó: «La poesía de Octavio Paz no se diferencia del modelo surrealista, o de aquel tenido por moderno en el pasado más próximo, solamente a través del rechazo de las imágenes tradicionales e incluso de las modernas —se diferencia sobre todo por sustituir el pretendido y declarado «automatismo» del lenguaje por la estructuración lingüística diametralmente opuesta—. Ella expresa, si no todo, lo esencial no con sonidos, colores y sabores léxicos, sino con matices de estructuras gramaticales». Esa «matriz combinatoria» del poema, en su juego permutativo que refuta la lógica analítica en favor de la analogía, fue descubierta también por el poeta y crítico peruano Julio Ortega, en el artículo en el que se refiere a mi traducción del poema *Blanco,* trabajo cuyo proceso de elaboración él acompañó en 1981, durante mi estancia en Austin, en la Universidad de Texas. Nada mejor, por tanto, que reiterar aquí lo que escribí en 1971 y que vuelvo a suscribir hoy: «En ese poema desdoblable como un libro japonés, visual, de lectura múltiple, la metáfora persiste, pero rescatada de la fácil carnadura discursiva, liberada de la linealidad de la lengua, fragmentada, concentrada, pulverizada en astillas-concreciones. Es metáfora y antimetáfora: metáfora que se subleva contra el engaste del discurso, como un diamante amotinado contra su labor y redistribuido espacialmente en un sistema autárquico de centelleos».

Ahora te propongo, por mi parte, otra cuestión. Eres un estudioso de Hannah Arendt, de quien también fuiste alumno y sobre quien has escrito con tanta lucidez y penetración. ¿En qué medida, Celso, el «método de los desenmascaramientos», como tú llamas a los diagramas analógicos —a través de los cuales Paz intenta captar y descifrar los signos

políticos en movimiento—, puede tener algo en común con la hermenéutica de lo político que fue desarrollada por aquella notable pensadora en sus libros, sobre temas, a veces, bastante afines a los tocados por el fecundo poeta-ensayista mexicano?

Celso Lafer: Paz es un poeta que con el correr del tiempo se fue volviendo también pensador político, en un paso de la reflexión poética a la reflexión política, que tiene en cuenta el orden de lo simbólico en la vida pública. Hannah Arendt no fue poeta, aunque escribiera algún poema, como nos revela su biógrafa Elizabeth Young Bruehl. La poesía, sin embargo, fue siempre algo que Hannah Arendt privilegió. En la historia de la filosofía política, una de las características de la reflexión de Hannah Arendt es también la de ver la política como una actividad estética. Apunta, en ese sentido, Bhikhu Parekh —en un importante libro de 1981, *Hannah Arendt and the Search for a New Political Philosophy*—: al contrario que Platón, que subsume la política en la categoría de la «verdad», y a diferencia de Aristóteles, Santo Tomás, Hobbes, Locke, Bentham, Hegel y otros que subsumen la política en lo «bueno» y en el «bien» definidos —claro está que de distintas maneras—, Hannah Arendt subsume la política en lo bello. Ella está preocupada por volver bello el mundo a través de la política, indicando por eso incluso temas que deben ser considerados en la medida en que se pueda administrar y controlar el campo de la necesidad, o sea, los problemas económicos del mundo contemporáneo. La estética, *lato sensu,* es por tanto algo que atraviesa la vida y la obra tanto de Paz cuanto de Hannah Arendt, como pude verificar a través de mi contacto personal con ambos. Empiezo, por eso mismo, mi respuesta a tu pregunta con un testimonio personal.

Leí en Cornell, cuando era alumno de Paz, «Revuelta, revolución y rebelión», texto que incorporó luego a *Corriente alterna,* que es de 1967, y que nosotros, además, incluimos en la antología brasileña *Os signos em rotaçao.* El texto me impresionó y, al comentarlo con Paz, mencioné lo que Hannah Arendt escribió sobre el asunto en *On Revolution,* que yo había leído en el semestre anterior, cuando era alumno de ella. Paz, que conocía la obra de Hannah Arendt pero no *On Revolution,* quedó sorprendido con algunas de las coincidencias y afinidades. El interés de Paz es abarcador, pues, como observa con agudeza Ramón Xirau, revuelta, revolución y rebelión son distinciones importantes que recorren, implícita o explícitamente, toda la obra de Paz. Son igualmente distinciones importantes para entender la obra de Hannah Arendt.

Hannah Arendt, en la línea de la filosofía de la existencia, parte de una «rebelión» ante la separación operada por Kant, en lo que dice respecto a la clásica unidad entre ser y pensamiento. Esta separación la hizo «revolverse» cuando sufrió el impacto del totalitarismo, y se reflejó en el hiato entre pasado y futuro que caracteriza al totalitarismo, en cuanto

nueva forma de gobierno y dominación, producto de la disolución de los conceptos, categorías y utopías filosófico-político-morales de la tradición occidental. Eso la llevó a pensar en la «revolución» —con el significado de un nuevo comienzo para la política, que pudiese restaurar, en términos modernos, la importancia griega del espacio público y de la libertad para la dignidad del hombre—.

Octavio Paz parte igualmente de una «rebelión» —de una desobediencia indócil ante la percepción moderna de que la relación entre ser y sentido es arbitraria y que, por tanto, no existe identidad entre la palabra y lo que ésta designa—. De ahí su «revuelta» de poeta —y su insatisfacción—, que es, en la línea de toda la gran poesía moderna, a partir del prerromanticismo, una forma de rebatir, por no poder aceptar, la incongruencia entre el crear (la palabra viva) y las cosas (el vivir rutinario y alienante de la civilización contemporánea). De ahí la fascinación de Paz por la «revolución», entendida como un puente entre la palabra viva y la palabra vivida, reflexión y espontaneidad, fuente posible, pero no necesaria, de la combinación de ciencia y arte. Esta fascinación, en Paz, por la revolución, como dijiste hace un momento, integra «las vicisitudes de lo poético en su siempre renovada (y constantemente frustrada) vocación por encarnarse en lo social».

Rebelión, revuelta y revolución son temas afines a Hannah Arendt y a Octavio Paz, porque ambos tienen en común una preocupación por la «modernidad», vista en su amplio abanico de significados: el cultural, el político, el económico, el filosófico, etc. Esta preocupación común por la modernidad se traduce, en ambos, en un esfuerzo continuo por no ver los fenómenos de la realidad moderna como epifenómenos —como máscaras de «universales abstractos»—, del tipo capitalismo, comunismo, subdesarrollo. De ahí, tanto en uno como en otro, la constante búsqueda de los significados. Una búsqueda orientada por la crítica y por la percepción de la crisis, y abierta a la dimensión de lo concreto que caracteriza a la praxis humana. Es por eso por lo que veo afinidades y complementariedades entre los dos, que no son sólo de actitud. Se manifiestan en el análisis, cuando se inclinan sobre temas coincidentes. Pienso en la reflexión de Hannah Arendt sobre la burocracia y en las de Octavio Paz sobre el Estado como un ogro filantrópico; o en lo que dice Octavio Paz sobre el terrorismo —temas no susceptibles de aprehensión adecuada por medio de «universales abstractos»—.

Añado que tanto Hannah Arendt como Octavio Paz creen firmemente en la posibilidad de pensar con la cabeza propia, en lo que Lessing, a quien Hannah Arendt tanto apreciaba, llamaba *selbstdenken*. Por eso, no tienen miedo del juicio e iluminan, incluso cuando se equivocan, nuestra circunstancia, pues poseen ambos la osada prudencia, entendida, a la manera de Castoriadis, como la facultad de orientarse en la historia.

Para terminar: en enero de 1972 envié para su publicación en la revista *Plural*, de México, un artículo sobre Hannah Arendt. Paz, que en esa época dirigía *Plural*, me escribió en febrero aceptando el artículo y diciendo: «... Conocí en Nueva York, hace unas semanas, a Hannah Arendt y me encantó su vitalidad como antes me habían conquistado, al leerla, su inteligencia y rectitud filosófica». Vitalidad, inteligencia y rectitud filosófica son términos igualmente aplicables a Octavio Paz: ellos marcan las afinidades electivas mayores que los unen —afinidades que me permitieron valerme de las palabras de Paz, al recibir el Premio Jerusalem—, para resumir la *paideia* arendtiana que quiere, a la manera del poeta, que la palabra se encarne en el acto libre y la libertad se vuelva conciencia al reflejarse en la palabra.

Vuelvo a preguntarte yo ahora. En una carta que Octavio Paz me escribió el 10 de mayo del mismo año 1972, desde los Estados Unidos, donde se encontraba impartiendo cursos en la Universidad de Harvard, decía: «Pasé casi todo el miércoles pasado con Haroldo de Campos. Por la mañana fuimos a la Biblioteca Houghton y vimos las pruebas de la edición original de *Un coup de dés* —la edición que Mallarmé concibió con tanto cuidado y que nunca fue publicada—. Vimos las pruebas corregidas por la mano de Mallarmé y las admirables ilustraciones de Odilon Redon. Fue muy emocionante. Por la noche, para rematar ese día inolvidable, cenamos en casa de Roman Jakobson. Bebimos inmensas cantidades de vodka —a los 70 años Jakobson bebe como un verdadero futurista ruso— y escuchamos discos: poemas de Maiakovski dichos por él mismo y la lectura de una carta de Tolstoi a sus nietos, leída —aunque parezca mentira— por Tolstoi un año antes de su muerte». Mallarmé, Jakobson, Maiakovski son algunos puntos de afinidad evidentes entre Octavio Paz y tú. ¿Cuáles serían otros puntos en común que te gustaría señalar, en este *solo a dos voces* sobre Octavio Paz para celebrar sus 70 años?

Haroldo de Campos: También me acuerdo de ese día memorable, en Cambridge... Yo tenía una pista sobre la existencia en la Biblioteca de Harvard del juego de pruebas del *Coup de dés* con las correcciones del propio Mallarmé, una pista que me vino a través de Robert Greer Cohn, el gran exégeta americano del *Golpe de dados,* profesor en Stanford. Fui a ver y a consultar esas pruebas en compañía de Octavio, ya que yo estaba preparando la edición brasileña de mi traducción del poema constelado. (Posteriormente, en 1980, Mitsou Ronat y las ediciones *D'Atelier* restituyeron, en su forma original, el proyecto mallarmeano en un libro-álbum, en edición limitada.) Por la noche fue la cena en casa de Roman Jakobson y Kristina Pomorska, con los cuales yo estaba en contacto desde 1966 y que habían visitado Brasil en 1968). Recuerdo que Jakobson me habló del proyecto de analizar un soneto de Quevedo

en comparación con un poema quevediano de Octavio (no sé si llegó a realizar esa idea fascinante). Sí, los puntos en común con Octavio Paz son numerosos. Desde luego, el mutuo interés por la poesía japonesa (el *haiku)* y china. El problema de la traducción de poesía, como cuestión fundamental, práctica y teórica. La manera de considerar lo nacional y lo universal en literatura y cultura (me detuve en este tema en un ensayo de 1980, «De la razón antropofágica», publicado, por cierto, en la revista *Vuelta).* La visión sincrónica del pasado literario, que me permitió —y también a Augusto de Campos— rescatar a Sausándrade [Joaquim de Sousa Andrade, 1832-1902] del cuadro convencional del romanticismo brasileño y verlo, en su momento culminante, *El infierno de Wall Street* (hacia 1870), como precursor de la poesía-montaje, polilingüe y vertiginosa, de Ezra Pound; que permite a Paz ver en *Primero sueño,* de sor Juana Inés de la Cruz (una poeta-pensadora, como él la define por oposición a Góngora, de una «extraordinaria inquietud intelectual», de una «curiosidad enciclopédica»), un «poema del conocimiento», precursor del *Golpe de dados.* Cuando Octavio Paz escribe en *Los hijos del limo:* «... no soy un historiador de la literatura (...). Acepto que mi método pueda ser tachado de arbitrario; añado que esta arbitrariedad no es gratuita. Mis puntos de vista son los de un poeta hispanoamericano; no son una disertación desinteresada, sino una exploración de mis orígenes y una tentativa de autodefinición indirecta. Estas reflexiones pertenecen a ese género que Baudelaire llamaba «crítica parcial», la única que le parecía válida» —siento que concuerdo con él en género, número y caso—. Tanto es así que en la «Nota previa» a mi libro *La operación del texto* (1976) me remití a esa declaración y la asocié a otra, de Walter Benjamin, extraída de *La técnica del crítico en trece tesis:* «Quien no es capaz de tomar partido, debe callar».

La pasión del ensayo como forma

Comparto con Paz la pasión del ensayo como «forma», como «poema intelectual», en la bella definición de Schlegel invocada por el joven Lukács de la *Carta a Leo Popper.* Incluso en mi trabajo más «estructural» (en el fecundo sentido jakobsoniano del término, un sentido que Paz tan bien sabe preservar cuando hace restricciones al lado dogmático de cierto «estructuralismo» francés), incluso, digo, en mi libro de 1973, *Morfología del Macunaíma,* no me preocupé sólo en refutar, a través del análisis detallado, la pertinaz acusación de «caoticidad» y de «fracaso» que se hacía a la rapsodia de Mario de Andrade desde Joao Ribeiro (y que supongo que he contribuido a invalidar). Puse particular empeño también —y de manera muy clara— en la captación del aspecto «plural» y «cambiante» de la

obra, en la dialéctica entre el canon fabulístico y su «desagregación», acompañada a través de los dispositivos transgresores del humor y de la parodia. La parodia que yo siempre entendí (desde 1967, cuando Bajtin aún no sonaba entre nosotros) como un «canto paralelo», en la acepción etimológica del término. En «El secuestro del texto ausente» («Postscriptum» a *Morfología...)* busqué disolver el detallismo y el rigor necesarios al análisis morfológico en lo «provisional» y en lo «accidental», o sea, en el modo de escritura del ensayo como «ficción heurística». E intento ahí suscitar (como Paz, a propósito de sor Juana y de su sueño piramidal e icárico) la constelación mallarmeana en conjunción (irónica, «borrada») con la Osa Mayor de Macunaíma, metamorfosis del «héroe cojo», errante interrogación estelar. Es así como en ese libro mío goetheanamente «morfológico», en una de las notas que dejé proliferar barroca y placenteramente a lo largo de los radios más austeros del organigrama de base, esbozo una propuesta de comparación entre las ideas de Mario de Andrade sobre el brasileño como «héroe sin ningún carácter» y las de Octavio Paz sobre el mexicano y la «mexicanidad» como «ruptura» y «negación», expuestas en «Los hijos de la Malinche» *(El laberinto de la soledad).*

Y tú, Celso, ¿cómo ves (para quedarnos sólo en este aspecto, que me parece fundamental) el problema de las relaciones entre circunstancia latinoamericana (la cuestión del nacionalismo, en fin) y universalismo en Octavio Paz? Me remito, por ejemplo, a una posición como esta, de *Puertas al campo:* «Desarraigada y cosmopolita, la literatura hispanoamericana es regreso y búsqueda de una tradición. Al buscarla, la inventa»... O incluso el rechazo de Paz a aplicar el concepto de «subdesarrollo» (según él, un «eufemismo» de los economistas de la ONU...) para caracterizar la literatura de algunos países periféricos: «No se puede llamar subdesarrollados a Cavafis, Borges, Unamuno, Reyes, a pesar de la situación marginal de Grecia, de España y de la América Latina».

Celso Lafer: La relación entre nacionalismo y universalismo, como tú dices, Haroldo, en tu agudo y lúcido ensayo «De la razón antropofágica: Europa bajo el signo de la devoración», comienza cuando se piensa la «diferencia». El nacionalismo es para ti el movimiento dialógico de la diferencia. Este diálogo —o sea, la dialéctica de lo nacional y lo universal—, como observa Octavio Paz, no puede ser una simple repetición del repertorio universal, porque si no el diálogo se petrifica; y ha de ser crítico, si no el diálogo se inmoviliza. El riesgo de la petrificación y de la inmovilización, en la dialéctica nacional-universal, puede ser entendido recurriendo a una observación de Toynbee, al examinar el encuentro de civilizaciones en el espacio. En su *A Study of History,* verifica dos tipos de respuestas judías al helenismo: la «zelotista», que afirmaba la particularidad para rechazar la cultura griega, y la «herodiana», que rechazaba la diferencia para aceptar el proceso de helenización.

Hélio Jaguaribe sugiere que la reflexión de Toynbee es heurística para identificar, a través de estas dos actitudes, dos modelos alternativos de respuestas a culturas expansivas dominantes. Estas dos actitudes pueden llevar a la petrificación o a la inmovilización cuando el herodianismo no es crítico o cuando el zelotismo no es un auténtico e ilustrado re-pensarse. En el campo de la cultura judía del siglo XX, Walter Benjamin y Gershon Scholem son respectivamente dos ejemplos paradigmáticos de herodianismo crítico y de zelotismo ilustrado. La amistad y el diálogo que los unió esclarecen cómo estas dos actitudes pueden ser fecundas y complementarias en la reflexión sobre la modernidad.

Estas dos categorías son evidentemente «tipos ideales» y admiten interpretaciones, calificaciones y complementariedades. Un ejemplo: el modernismo, en Brasil [equivalente a la vanguardia europea], tiene como punto de partida la afirmación de lo nacional. Esa afirmación, aun cuando exitosa, ¿significa un predominio del herodianismo crítico o del zelotismo ilustrado? En otras palabras: ¿qué es la razón antropofágica, en su devoración crítica del legado universal? ¿Cuál sería, en ese sentido, la imagen adecuada para la postura de Oswald de Andrade y para la de Mario de Andrade —«... un tupí tañendo un laúd», en el verso de *Paulicéia desvairada,* que inspiró el título del bello libro de Gilda de Mello e Souza sobre *Macunaíma?* Diría que Mario tiende más hacia un zelotismo ilustrado de altísima envergadura reflexiva y Oswald hacia un intuitivo y aforístico herodianismo crítico, pero creo que se puede argumentar de forma abierta, ajustando a ambos, en distintos momentos de vida y obra, al predominio ora del énfasis en una actitud, ora del énfasis en la otra.

Prosigo con los problemas en el uso de estas dos categorías: Machado de Assís y Borges son predominantemente herodianos críticos, pero Guimaraes Rosa, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, ¿serían predominantemente zelotistas ilustrados? Pienso, en cuanto a ellos, en lo que dice Antonio Candido sobre el regionalismo cuando éste deja de ser lo pintoresco y pasa a funcionar como reconocimiento de la realidad de un país subdesarrollado. Un reconocimiento que, gracias al metalenguaje, se convierte en un super-regionalismo donde lo nacional se manifiesta como la inmanencia de lo universal y se incorpora, de esta manera, al diálogo general de la literatura. Diría que ellos son zelotistas cuando se les compara con Machado de Assís y Borges, pero herodianos cuando se les contrasta con Juan Rulfo.

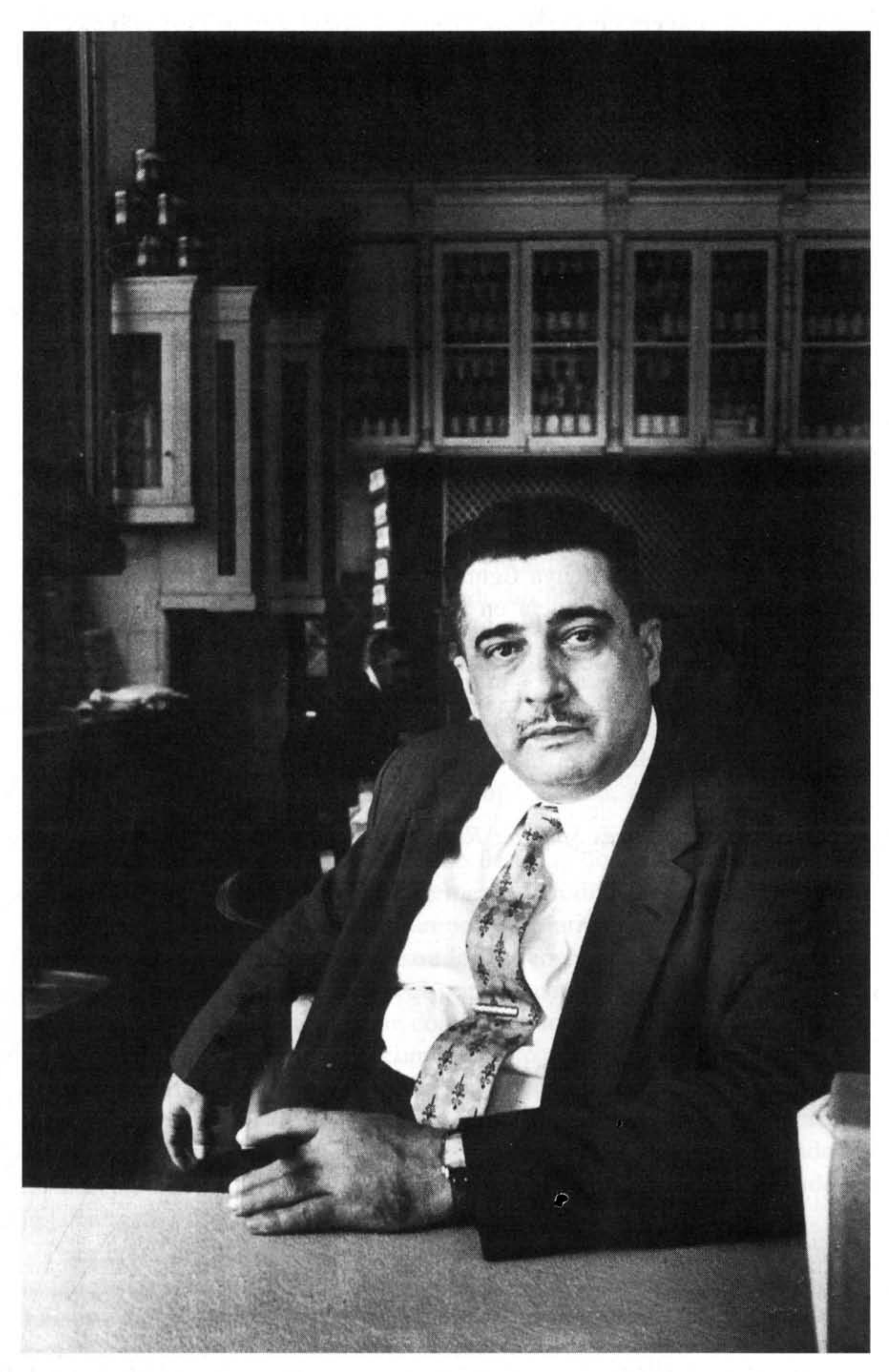
Pues bien: hechas estas calificaciones, observaría que una de las características del herodianismo crítico es el doble compromiso con el universalismo de la cultura y con la diferencia nacional. Ortega y Gasset, en España, es, como recuerda Hélio Jaguaribe, un paradigma de herodianismo crítico, así como Unamuno lo sería del zelotismo ilustrado. Pienso

que Paz, a la manera de Ortega y Gasset —sobre el que Paz, además, ha escrito tan bien—, forma parte de la familia de los herodianos críticos. Reflexiona sobre la modernidad a partir del doble compromiso con lo universal y lo nacional, teniendo como punto de partida la perspectiva de la diferencia latinoamericana. Esta reflexión, en Paz, obedece a una dialéctica de complementariedad, constitutiva del movimiento dialógico de la diferencia —para volver, Haroldo, a la terminología de tu artículo—.

El primer libro de reflexión de Paz es *El laberinto de la soledad* (primera edición, 1950), un estupendo análisis sobre qué es ser mexicano. Su segundo libro, en esta línea, es *El arco y la lira* (primera edición, 1956), una admirable reflexión sobre el fenómeno poético y su lugar en la historia universal. Esta alternancia dialógica de lo universal y de lo nacional marca toda la obra de Paz, incluso su poética, en una interacción de afinidad y oposición, unión y separación. No es por azar que los dos últimos libros en prosa de Paz continúen caracterizándose por estas alternancias, pues son *Tiempo nublado* (1983) —una importantísima reflexión política sobre el mundo contemporáneo— y *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (1982), cuya figura y obra ve Paz como un emblema de la contradicción, que se inicia en el siglo XVII, entre la decadencia de España y el anuncio, en México, de una nueva civilización.

Celso Lafer y **Haroldo de Campos**

(Traducción de Andrés Sánchez Robayna)



José Lezama Lima, fotografía de Jesse Fernández (1956)

Los ríos sumergidos: notas sobre *Paradiso*

... la fiebre le hizo agotar la sed
en ríos sumergidos,
pues él buscaba un río y no un camino
José Lezama Lima: «Retrato de José Cemí»

I. La isla: tierra y destierro

Los Olaya provienen de portugueses y andaluces pero lo han «olvidado» como propiedad vital. Se sienten cubanos y con el país devienen. La abuela Mela es además independentista fanática, lo cual pesará hasta la segunda generación al menos. Con su hijo Andrés y su nuera Augusta ha debido emigrar a Estados Unidos por razones políticas mientras corre la guerra del 95. En Jacksonville esperan el momento de regresar. El letargo en que se sume Rialta niña, la mesurada y algo irónica firmeza de Augusta al responder a Florita en el incidente de las nueces, la defensa del catolicismo frente a un cristianismo protestante que se le antoja apócrifo son, entre otros, signos del destierro. Hay tal mezcla en la familia Olaya (la madre de Augusta era hija de un oidor de Puerto Rico), que no son ya de ningún sitio sino del que los vio nacer. Al llegar a José Cemí hay tres generaciones de cubanos, orgullosos de mostrar un linaje algo misterioso y muy heterogéneo, pero aferrados a su cubanía con el furor de Mela, la mejestuosidad de Augusta o la dulzura algo lánguida de Rialta. Han olvidado su proveniencia de muchos destierros y están desterrados, pero pese a todo, tienen sus orgullos:

> Así, esa palabra oidor marcaba un confín, el límite de la familia donde ya no se podían establecer más precisiones en sangre y apellidos, pero llenando al mismo tiempo esa línea del horizonte de delfines y salmones griegos, de tortugas trasladando lotos, como aparecen en las mitologías hindúes[1].

No se adaptan aunque lo simulan, y buscan la reafirmación de su nacionalidad con rechazos a cuanto los rodea, por lo pronto, burlas familiares, reconvenciones disfrazadas de didactismo o choques de contenida violencia, constatables en el cap. III. La figura de Mr. Squabs es ridicu-

[1] *J. Lezama Lima:* Paradiso. *Ed. de E. Lezama Lima. Madrid, 1980, p. 159-160. En lo sucesivo se indicará sólo el número de la página junto a la cita correspondiente de la obra.*

lizada, tanto como Alberto lo hace con el servicio divino protestante, al remedar las indicaciones del pastor al organista. También lo es la de Florita, cubana sensiblera que intenta, con lamentables resultados, pasar por norteamericana. Al sermonearla sobre los milagros y el destino, Augusta parece echarle en cara haber adoptado un cristianismo «espúreo». Andrés Olaya, en su época de servicio a los Michelena, ha reaccionado frente a un incidente doméstico con estas palabras: «Estos cachirulos, el suspirante chinito y el español panzón, se creen que yo tengo que ser igual a ellos y he tratado de demostrarles rápidamente su grosera equivocación» (p. 163). Acto seguido, la invocación a la Virgen de la Caridad muestra, no el catolicismo sincero y consecuente de Dª Augusta (la «sobrina del Padre Rosado»), sino los equívocos de un sincretismo sugerido —más bien la sincrética Oshún, dueña del sexo y el placer fecundante, que una advocación de la Virgen[2]— para implorar la fecundidad la cual viene al fin de forma *non sancta.* Una orgía de luz, cuyo exceso «la torna en líquida» (p. 164) marca un rasgo: la imprecisión, la pérdida de un cotorno que convierte personas y objetos de languideces desdibujadas y se enorgullece de ellas como de un tesoro, el cual irá carcomiéndoles hasta debilitarles, caotizarles, disgregarles, incorporarles a su propio *apeiron.* Es la confusión de lo naciente, donde se confunden los cuatro elementos, donde se pierden las fronteras entre luz y agua y el aire transita con dificultad por las vías respiratorias: país de asma, bronquitis, ahogos en el agua o en la tierra. País que incorpora a su sustancia nuclear, en caótica gestación, todo cuanto se presenta, lo absorbe, chupa sus energías vitales, su *quidditas.* Es una matriz que no permite a sus hijos desprenderse y crecer de forma plena. Por eso no suelen vivir en el exterior sin recrear, no las relaciones sociales sino el gregarismo placentario. Para Lezama esto no es mejor ni peor: es un rasgo, doloroso o no, para el individuo, pero a nivel cósmico, simple regla de comportamiento, de devenir. Su proyecto de una «teología insular», al cual nos hemos referido en otras páginas, se dirigía a encauzar la maduración, el despliegue del cosmos insular, a participar en dicho proceso de modo activo y consciente. Idénticos llamados de alerta aparecieron en Fernando Ortiz. Pero esta situación, no de minoridad sino de larga prenatalidad (María Zambrano llamaba a Cuba «la que no ha nacido») dejará sus huellas en la familia.

Más allá de lo autobiográfico hay en *Paradiso* una metafísica de la familia y de lo prenatal en todos sus órdenes: la isla, la familia, las vidas y civilizaciones desconocidas que en ambas se han fundido. Aunque las

[2] *Debe tenerse en cuenta la identificación que se realiza en la Regla de Oshá o Santería, una de las modalidades del sincretismo afrocatólico cubano, entre Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, advocación de María, y la Orishá o diosa africana Oshún, quien rige el placer sexual y la fecundidad.*

raíces del destino se pierden en lo insondable —más allá de las futilidades que aplica Florita a un razonamiento teológico en ella *externo*—; éste existe pero sólo se cumple mediante la acción de «agentes naturales», esto es, de factores «explicables» según el orden cósmico. El acto «tendrá que atravesar un largo camino y resurgirá en forma que será para él mismo un deslumbramiento y un misterio» (p. 156), palabras que aplica Augusta a la doctrina de la predestinación y parecen volverse contra ella. Tal hecho se mostrará plenamente en el cap. XIV, donde se reunirán, como en un teatro mágico, todas las cosas, pues todas se han conservado, todos los hechos y personas. Nada ni nadie ha muerto. Sólo se han producido metamorfosis. La esfera armilar de Licario, la ciudad (reproducción del cosmos según el taoísmo), el tarot, serán los emisarios de todas las visiones oblicuas[3]: el tiovivo ya visto por Alberto, los versos que este escuchó antes de morir, el bisabuelo hecho polvo tras el contacto de su momia con el aire, el padre muerto, la imagen de Santa Flora, los seres fijos en el pasado y a la vez liberados del tiempo. La muerte real y falsa de Licario.

Por lo pronto, la metafísica de la familia como modelo abreviado del género humano en el microcosmos insular, traerá como consecuencia que los nacimientos y muertes constituyan sólo fluctuaciones en su ser. Los Olaya experimentarán esto con la muerte de Andresito en el destierro y más tarde con nuevas muertes prematuras que sirven para moldear el existir y el interactuar de la familia con el medio universal.

Aristóteles asociaba íntimamente vida y respiración: «el nacimiento es la primera participación en el alma nutritiva, que tiene lugar en el calor, y la vida, la perduración de esta. La juventud es el crecimiento del principal órgano refrigerador, y la vejez, su consunción. La madurez es el estado intermedio entre ambos»[4]. Y más adelante añade: «Vivir consiste en inspirar y aspirar»[5]. Estos principios presiden marcadamente los nacimientos y muertes en las familias Olaya y Cemí, pero su sentido último es cambiante. Puede presentarse la respiración como palabra (discusión teológica que precede la muerte de Andresito), como música, otra forma del sonido, como hábito de fumar, como ahogo y como intensidad en la respiración misma.

Andresito es músico: control del tiempo y de los sonidos, que se propagan por el aire. Se encierra a ensayar y fuma. Muchos jóvenes lo hacen y tendría poca importancia tal vez si no fuera porque, en el cap.

[3] *Sobre la «vivencia oblicua» véase: José Lezama Lima «Preludio a las eras imaginarias», sobre todo las p. 26-30. En:* La cantidad hechizada. *La Habana, 1970.*
[4] *Aristóteles: «Acerca de la juventud y de la vejez, de la vida y de la muerte, y de la respiración», cap. XXIV (XVIII), 479a, 30-35. En:* Acerca de la generación y la corrupción. Tratados breves de historia natural. *Madrid, 1987, p. 358.*
[5] *Aristóteles:* Ibíd., *480b, 14, p. 362.*

VII, la muerte de Alberto se produce tras cantar el verso «la eternidad, y a fumar». José Cemí, asmático crónico, fumará sin cesar. El fumador mezcla su respiración con un pneuma extraño. Esto para algunos supone la muerte o al menos cierto grado de corrupción, como lo es el respirar el aire de tierras extrañas: «Cada una de las emigraciones que habían azotado a la familia, serían pagadas con el terror soterrado de algunos de sus miembros que se habían quedado como fantasmas encadenados por su desaparición en tierra no reconocida» (p. 171). La familia, separada del «alma nutritiva» de la isla, reproduce de algún modo a ésta en la emigración. Uno de sus miembros siente esa fluctuación en su principio vital y muere. Es precisamente el músico-fumador, el que reproduce las armonías sonoras, el que las propaga por el aire y mezcla a su pneuma el humo del cigarro, quien morirá, como si la tierra ajena exigiese el sacrificio de un miembro para permitir al resto de la familia sobrevivir y retornar. Muere tras ejecutar la música «con su criollo arco largo», que «parecerá raro, pero después todos se darán cuenta de que aquel violín estaba en su lugar y que había llegado en hora oportuna» (p. 172). Alberto es osado hasta el descaro. Andresito es tímido, los dos polos complementarios del carácter insular. Ambos sucumbirán sin frutos materiales, sin hijos, aunque las características del primero lo ayuden a burlar la muerte hasta la adultez porque, perpetuo improvisador, aunque provisto de ciencia infusa, jugará con la muerte durante mucho tiempo.

Mr. Squabs, el organista protestante, supervisa con severidad las instalaciones del ascensor. Nadie podría reprocharle nada. Hay un descuido perfectamente explicable. La ocasión de la fiesta ha sido decisiva en la vida de Andresito: marca su entrada en la adultez. Dª Augusta lo expresará muy bien al referirse a una «primera prueba en relación con su mundo exterior», del «susto que lo hará interrumpir su aprendizaje», pero que «lo puede abrir, distender», por donde pueden penetrar» la nueva imagen y su viejo espejo» (p. 174). El tema de la «Muerte de Narciso» se retoma: ¿Cómo rebasar el solipsismo, extendido, del individuo al binomio familia-cosmos insular? Hay dos modos de no lograrlo: morir joven, tanto que el proceso no culmina (Andresito) y no sembrar, no crear, no devenir tronco de familia alguna, ni natural ni espiritual, quedar en el *potens,* ser el eterno adolescente (Alberto). Ambos son ramas estériles en sí mismas, fecundas sólo en el sistema. Por lo demás, Mr. Squabs apremiará a Carlitos para el arreglo de las luces, la baranda del ascensor no quedará del todo asegurada y Andresito sufrirá la caída que Florita había sugerido a Dª Augusta con respecto a Rialta. Pero esta es mujer y sobrevive. Ella es —como aseguraba Paracelso[6]— matriz, microcosmos por sí misma y su función no consiste en intentar la auto-

[6] *Cf.: Paracelso: «Tratado de la matriz».* Obras completas, *t. I, Buenos Aires, 1945.*

nomía a través del aprendizaje. Ella vivirá para incubar a José Cemí. El suelo extraño devorará a Andresito, pero el ángel de la jiribilla, encarnado en Carlitos, tomará venganza raptando a la hija de Mr. Squabs quien, poseído por su propio *fatum,* enloquecerá.

La historia de los Cemí es diferente. Los choques entre José Eugenio, el hijo del Vasco y el «rústico tío Luis», hermano de su madre, sugieren algo ancestral que comunica al joven su fuerza y distinción: «tu padre era siempre el fuerte y tu madre, la delicada» (p. 186), se le dice. Ambas naturalezas, unidas en José Eugenio, producen un curioso contraste: un soldado platónico, educado, según se exigía en *La República,* en la música y en la gimnasia, una naturaleza fuerte y vital, segura de sí, pero infectada de inconscientes puntos oscuros: la potencialidad tanática que lo arrastrará muy joven a la muerte, al igual que a su madre, cubana «hija de descendientes de ingleses entroncados con cultivadores de la hoja del tabaco» (p. 187).

La miel de flor azul la mata, es decir, la aversión por lo oscuro y sólido, el ansia de la «luz líquida» plasmada en la miel transparente. Una vez más el pneuma ajeno se hace ver, en la hija de los cultivadores de tabaco, que en la hondonada del ingenio central se vuelve «catarrosa y debilitada», rasgo acorde con «las aletas de su nariz», pues ella «tenía la rapidez invisible de la respiración, parecía habitar esa contracción, ese punto que separa lo mineral grabado por la secularidad y el desprendimiento del nacimiento de lo que bulle para alcanzar la forma de su destino» (p. 187). En ese punto se quedará. José Eugenio nacerá para alcanzar un fugaz apogeo y morir en el abismo al que lo lanzará la fuerza ciega del Vasco, engastada en su organismo, que oculta puntos vulnerables heredados de la madre, por donde lo insular le socavará.

La isla rechaza al extraño, como hacen sus pobladores, según se observa en la vida en Jacksonville de los Olaya. Es autista y no permite nacimientos, escapes o entradas sin hacerles pagas, ley de justicia similar a la del *apeiron.* El Vasco morirá bajo el impulso de su propia fuerza desbocada, transformada en dolorosa soberbia autoaniquiladora al faltarle su mujer, devorada por la Gran Matriz que absorbe su naturaleza hipersensible. Como no puede absorber con facilidad al Vasco, lo priva de su *potens,* la esposa, y la energía, no contenida y moldeada por ella, se vuelve contra él. La suegra maldice sus actos, su influencia que pervive. El autismo insular ha consumido al extranjero fuerte, quien dejará su simiente en José Eugenio, el joven de cuello de toro. Una tarde encontrará a Alberto Olaya, «de criollos tobillos de antílope», quien se apodera del barrio con «una especie de memoria, tan ancestral como erótica, que lo amigaba al instante con sus circunstancias» (p. 191). José Eugenio vence por medio de la fuerza del Vasco, encauzada por su voluntad, rasgos extraños a la tierra donde guía la memoria ancestral.

Como Andresito, Alberto fuma sin cesar, crea una ensoñación de humo y respiración, una vida onírica que encaja perfectamente en el medio. José Eugenio no necesita segundas vidas, pero «reconoce» de modo inconsciente, algo impreso en su memoria genética: la gracia frágil de la madre, «fragmentos de ventura y misterio» disueltos en la luz que ciega a José Eugenio. Aquí viene al presagio del mal que lo corroerá hasta su descendencia, la respiración incompleta, muerte en vida, incapacidad de vida corporal plena: el asma de la anciana Mela, madre de don Andrés, enfermedad de ínsula de luces líquidas encarnada en la anciana separatista, veladora de la insularidad familiar. Las naranjas con crémor de Mela son la inocente imagen de la Parca insular. José Eugenio consumará un matrimonio que Mela no deseaba y morirá de influenza, ahogado. Por lo pronto, se le reconoce y respeta. Unos le temen y obedecen. Otros le rechazan. La fragilidad que atempera los excesos, uno de los rasgos del cubano, hace que Fibo se coloque en el primer grupo, como más tarde las tropas, ya militar: «Desde el primer día de clase —le decía Fibo a José Eugenio— me di cuenta de que tú eras hijo de español. No hacías ninguna maldad, no estabas muy asombrado, no parecías darte cuenta de las maldades que hacían los demás. Sin embargo, después de fijarnos en los pupitres, en lo que uno se fijaba era en ti. Tienes la base como una raíz» (p. 211). No agrede a Alberto tampoco porque éste es «un animal más fino, José Eugenio constituye una otredad; el otro, una mismidad elevada a su clímax. El Vasco lo siente en su momento, sabe que es una otredad y lo expresa: «me he quedado fuera del teatro y todo me parece que consiste en que alguien que esté en el teatro se aburra y entonces venga a hablar conmigo, no le queda más remedio que encaminar sus pasos a donde yo estoy». Y a continuación, resume en una frase a propósito del oso tibetano visto en un zoológico, la antinomia que viven en la isla las estirpes ajenas: «¿Cómo hacer que concurran al mismo punto la amistad visible y la enemistad invisible?» (p. 213).

Pero si habitualmente dicha antinomia se mantiene dentro de un relativo equilibrio, una insensible fluctuación puede romperlo más allá de lo evidente, hasta corroer. Esto ocurre con Mela y José Eugenio. Él visita con su abuela a los Olaya con motivo de un desagradable incidente. La anciana Mela, separatista feroz, comienza por agredirles al intuir la presencia española en la familia Cemí. A propósito del causante del disturbio dice: «A mí nunca me gustó. Esos criollos que tienen pinta de extranjeros son muy complicados. Su propia sangre los ofusca y los enreda» (p. 237).

La anciana es una de las matrices familiares, quizá la Gran Matriz, equiparada en todo caso por Cambita, la hija del Oidor, madre de Augusta. Y luchará por echar de sus predios al hijo del Vasco. El resto de la familia, con lo que Lezama denomina la «delicadeza criolla», lima las

asperezas. Rialta es el puente, la sonrisa materna rediviva, que moderaba la carcajada de Cemí el Vasco. Mela aparece como una vieja sibila, nonagenaria. En el cap. VI se comprende lo ancestral y terrible de su maldición, lo doble que puede llegar a ser la «cortesía criolla», que confunde y vence para atacar, según puede verse en el episodio de las armas ocultas en el gallinero (p. 242). Su asma es parte de la naturaleza insular: «La humedad de la noche o la del alba, los tironeados sobresaltos de la digestión, los vuelcos rápidos de la sangre en marcha, la sumergida voluptuosidad del septiembre lluvioso, el sofoco producido por las humaredas y las aglomeraciones, añadidos a la infinitud de peces matizados, murmuradores, desdeñosos, le despertaban primero un asombro, después una obturación como si entrelazase las dos manos en el pecho» (p. 243).

Ella intentará herir al hijo del Vasco, impedir por medio de la ofensa su entrada en la familia. En la comida a la cual se invita al joven pretendiente la anciana exige al hijo y a la futura novia entonar cantos tan independentistas como antiespañoles. Rialta le responde: «Usted evoca a las amazonas que perseguían a los guerreros hasta hacerlos desfallecer» (p. 245). No sabe ella hasta qué punto se cumplirá esta profecía sobre el hombre amado, y la persecución se volverá contra la propia Rialta, quien concuerda perfectamente con aquellos a quienes van dirigidos los versos:

El que diga que prefiere al hispano
al cubano libre que llaman mambí,
es un pillo que no tiene patria
y que con extranjeros merece vivir (p. 245)

José Eugenio le responde con respetuosa cortesía bajo la cual late la firmeza: no le teme y más que pedir impone la reconciliación. Mela escapa llena de rencor, de impotente cólera, y la niega. Su «No, no», parece anunciar: «Me vengaré». Pero por lo pronto, su honesta tenacidad procura a José Eugenio una buena posición. Rialta lo «prefiere». Las dos estirpes se unen. Rialta pagará «haber preferido al hispano», como pagará él el aceptado desafío. El hijo del Vasco morirá en plena juventud, en su *akmé,* respetado y querido, en Pensacola, en el país donde se vieron desterrados los Olaya. El frío lo hará jadear primero (p. 283), contraer la influenza, ahogarse poco a poco. Es bueno recordar aquí a Aristóteles:

las enfermedades que endurecen el pulmón, sea por tumores o por secreciones o por exceso de calor enfermizo, como en las fiebres, provocan una respiración frecuente porque el pulmón no puede henchirse y contraerse mucho. Al fin, cuando ya no pueden moverlo, dan el último suspiro y mueren[7].

[7] *Aristóteles:* op. cit., *579a, 23-30, p. 358.*

José Eugenio muere de la *enfermedad* en sí misma, la que corta el impulso de vida, el pneuma. La disnea lo consume. Se sigue el ritmo de la respiración de José Eugenio hasta que se hace un estertor. Lo ataca el mismo mal que padeció Mela, pero fulminante y mortal. Como anunciaba la copla, Rialta afronta la inmensa tragedia lejos de la familia, entre extranjeros, pero la jadeante respiración de Mela se ha transmitido también al único varón de la pareja. Quizá debido a la intuición de estas amenazas sobre el «culpable» y su descendencia, evita Alberto la boda con la hermana de su amigo, con la hija del Vasco.

Pero el daño comenzará a ser reparado desde el instante en que la fatalidad se cierne sobre José Eugenio, precisamente por el único capaz de hacerlo, Oppiano Licario. Él es una naturaleza evolutiva, el preludio a la «teleología insular» que se desplegará por completo, con su ayuda, en José Cemí, el nieto del Vasco, el biznieto de Mela, maldito por su asma.

Licario ha vivido largo tiempo lejos de lo insular. Ha estudiado curiosas disciplinas, ligadas con la arqueología. Puede «excavar», realizar el *descenso ad inferos.* En el cap. XIV se comprobará que domina (¿por instinto?) el arte mnemotécnica, propia de alquimistas y esóteras. Es un sabio que hace poesía, que es conjuro mágico, mensaje recibido de lo oculto. Fue amigo de Alberto Olaya, lo cual lo liga desde el inicio al destino familiar. Aunque será en mucho un extraño en el ambiente insular; según muestran las frases de su madre en el cap. XIV, podrá servir de mistagogo a José Cemí y morir él mismo para renacer. Como Alberto, morirá sin hijos ni obra considerable, pero por saberlo, preparará mediante el reconocimiento de los misterios su propia transmutación, su condición de fénix, al igual que transformará, mediante el impulso definitivo, el jadeo agonizante de José Eugenio reflejado en el asma del hijo, en pneuma creador por medio de la redención alquímica contenida en el ritmo hesicástico. José Cemí no será absorbido, lo sostiene la fuerza del Vasco que late en su sangre, «adaptada» al medio por la mezcla con los Olaya. Pero Cemí deberá retornar sobre su historia prenatal, contársela de nuevo, y la madre, quien lo presiente, lo incitará a recuperar la historia de la familia.

La oposición agustiniana entre lo terrible y despiadado de la naturaleza y la chispa divina encerrada en el alma humana pervive en *Paradiso.* Según se cumple en Agustín y como María Zambrano analiza en *La confesión, género literario,* la propia historia constituye sólo un momento en la Historia de la Redención, que es la del cosmos. Que la Redención se interprete en términos de ortodoxia cristiana o de heterodoxia alquímica no se contradice para Lezama. La naturaleza caída requiere del Hálito vivificador, pero éste exige el concurso humano. Así será. Vencer la insularidad en su aspecto destructivo —el que muchos han visto reflejado en «Muerte de Narciso»— implica no ser más un deste-

rrado, salvo en la medida en que todo ser humano lo es en este mundo. José Eugenio era un alegre desterrado que no se sentía como tal. Su paso breve por el mundo, la muerte que no pudo comprender, fueron el luminoso escenario y el lógico resultado de su destierro respectivamente. Pero existen dos modos de no ser un desterrado en la dimensión física: el de la inconsciente pertenencia, sea la asimilación pedestre o la tranquila aristocracia de los Olaya, y el de quien, de regreso de todas las búsquedas, no se siente más un extraño en parte alguna porque toda barrera desaparece. Con el segundo, Oppiano Licario logrará sobreponerse a la insularidad. Cemí deberá buscar su camino dentro de ésta, marchar hacia el resto de los hombres o, lo que es lo mismo, hacia el descubrimiento de todos los hombres en sí mismo, anulación de la insularidad. Sobrevivir a ella y edificar sobre ella exigirá a Cemí un largo aprendizaje, una búsqueda ardua, como la de los excavadores de oro heracliteanos. En ella, además del mistagogo Licario, encontrará a un buscador muy similar a él, de sangre austríaca, la cual lo ayudará a sobrevivir al caos insular y le advertirá el justo momento de partir, cuando su búsqueda peligra ante una encrucijada existencial: Fronesis. El tormento de Foción mostrará el lado más venenoso de lo insular: el caos dentro del propio hombre, a causa de las pasiones que no le permitirán libertad ni reposo. Pero las búsquedas y convergencias de estos tres jóvenes requieren un estudio independiente.

II. *Paradiso* y la ética aristotélica

El *Diario* de Lezama constata, junto a las evidencias presentes en su obra, que el aristotelismo se incorpora de manera efectiva a su concepción filosófica del mundo entre 1942 y 1943[8], sin que por ello sea eliminado o «superado» el neoplatonismo precedente, ni transformada la concepción acerca del poeta como mistagogo, sino que toda nueva asimilación reformula la síntesis lezamiana, la «cultura del poeta», como la denominara[9]. Esta síntesis vendrá marcada, a nuestro juicio, por la noción de *hipertelia:* rebasar los fines conduce a lo Uno, más allá del acto puro. Pero abundar en esto exigiría un marco diferente. En este caso asistiremos al verdadero «nacimiento de José Cemí, a su desprendimiento de la matriz familiar y por tanto, en esencia, de la insularidad. Si el de Andresito Olaya fue fugaz, mero preámbulo de la muerte, el de Cemí será un cuidadoso tanteo, paulatino para que culmine felizmente. Porque

[8] *José Lezama Lima: «Diario». En:* Revista de la Biblioteca Nacional José Martí. *Mayo-agosto de 1988, Nº 2. La Habana, p. 132.*
[9] Ibíd., *p. 111.*

a Cemí también lo acecha la agresión de los elementos fuera de lo placentario. Tendrá que aprender el difícil arte del equilibrio, del *término medio,* al decir aristotélico. *Paradiso,* en el plano ético, está condicionado por la ética aristotélica, lo cual, en esta ocasión, mostraremos a través de la maduración de Cemí.

El cap. II lo presenta buscando compañía, escribiendo con tiza para llamar la atención, para romper su soledad. Es acusado y sólo le salva de quién sabe qué castigo el ser hijo del Coronel, es decir, el «retorno» a la familia. Ha fallado su intento debido a la imprecisión del fin: no ha buscado la compañía de alguien, en lugar y circunstancias concretas, sino la compañía en sí misma, de forma intuitiva, condicionada por su infancia, como un acceso a lo esencial, no importa a través de quién ni de qué. Pero Cemí aprenderá o más bien, mostrará que el platonismo no puede orientar lo inmediato de la vida. Como en el cuadro «La Escuela de Atenas» donde hallamos a Platón y a Aristóteles señalando respectivamente hacia el cielo y la tierra, comprenderemos la mutua complementariedad de ambos: Aristóteles será el verdadero preámbulo del descubrimiento neoplatónico de las esencias para Cemí, le servirá de guía en los negocios terrenos, en la relación social, en la *politeia,* una de cuyas ramas es la ética[10]. Cemí deberá sobreponerse al simple afán de compañía. Para mostrarnos el camino, la novela incursiona en lo prenatal, en la historia de la familia, porque la vida humana es historia insertada en otras historias.

El cap. VIII resulta significativo para comprender la evolución de Cemí. Las formas más diversas de la sexualidad nos presentan la apertura elemental a la vida que el resto de los colegiales realiza. Su independencia se basa en el instinto. Cemí, en cambio, comenzará a romper el amnios en un viaje, que es una de las máscaras del morir y renacer, pues se apartará por vez primera de la madre y de la protección de su casa, y a la vez conocerá a Ricardo Fronesis. Al *nacer* en el alejamiento del medio habitual, encontrará una verdadera relación política, según expresa Aristóteles en el Libro VIII de su *Ética Nicomáquea* (1155a, 20-30), voluntaria y libre, más allá de la superficial relación con los condiscípulos. Este momento marca el «despertar» de Cemí. Aristóteles comparaba las plantas a los niños, que desde su concepción crecen, aunque dormidos[11]. Hasta el momento, Cemí posee la virtud ética, proveniente de la costumbre. Ahora comenzará a adquirir la virtud dianoética, la que «requiere experiencia y tiempo»[12].

El inicio del cap. VIII advierte también que las virtudes no se poseen por naturaleza, pues el impulso no educado es caótico y por ello amoral.

[10] *Aristóteles: Ética Nicomáquea, 1094b, 4-10. En:* Ética Nicomáquea. Ética Eudemia. *Madrid, 1985, p. 130-131.*
[11] *Cf. Aristóteles:* Et. Etud., *1216a, 5-10, p. 420.*
[12] *Cf. Aristóteles:* Et. Nic., *1103a, 15-20, p. 158.*

También Fronesis posee la virtud ética. Así, explica a Cemí su puntualidad en las citas: «Como todas las virtudes que heredamos, desconocemos el riesgo de su adecuación» (p. 361). Pero su propio apellido sugiere una suerte de ciencia infusa sobre la virtud. Posee la *kaloskagathia:* es amistoso, sin extralimitarse ni permitir que el interlocutor lo haga, es viril y bello a la par de cortés, es culto sin pedantería. Su tronco lo propicia. Por línea materna, una familia vienesa distinguida, aunque precisamente su madre ha sido la fluctuación que, resonante con el criollo padre, puso la nota discordante, por lo cual la tía casada con el padre sustituye a aquella con mayor dignidad. El *prudente* hace gala de *sofrosyne* al regular con sabiduría los impulsos de su sangre y su fuerte intelecto. El fin del hombre *phrónimos* es vivir bien mediante la deliberación sobre lo bueno y lo conveniente[13]. Cemí y Fronesis tratarán de alcanzar la *vida buena*[14], fuente de la felicidad.

Con Fronesis, Lezama parece contradecir a Aristóteles. Desde el inicio de la *Ética Eudemia,* aclara que lo bueno, lo bello y lo agradable no pueden pertenecer a la misma persona pues a menudo chocan entre sí. No por gusto servía de lema al «Curso Délfico» lezamiano[15] la inscripción del templo de Leto en Delos que cita el Estagirita al comienzo de la obra:

> «Lo más hermoso es lo más justo; lo mejor, la salud;
> pero lo más agradable es lograr lo que uno ama».

Fronesis lo posee todo de inicio. Más adelante, episodios como la experiencia sexual con Lucía, la conversación con su padre a propósito de Foción y Diaghilev, le harán asumir el grado de renunciamiento que la *phrónesis* exige. Al producirse a través de la anagnórisos de su estirpe el pleno conocimiento de sí mismo, se marchará, escapará al lazo familia-isla-pasiones. Por medio del develamiento de lo oculto, triunfará el aristotelismo.

Pero en la universidad, la amistad incluirá a Foción. Contradictorio, con inclinaciones oscuras ligadas con gran fuerza a su historia familiar, sin poder superarla, completará los posibles sentidos de la vida expuestos por Aristóteles. Este afirma que «para ser feliz y vivir dichosa y bellamente se requieren tres cosas: prudencia, virtud y placer»[16]. Según

[13] *Cf. Aristóteles:* Et. Nic., *1140a, 25-28, p. 273.*
[14] *Sobre el concepto véase: L. Polo: «Una vida buena y la buena vida». En: Revista* Atlántida. *Madrid, julio-sept. 1991, N° 7.*
[15] *El Curso Délfico consistía en una introducción al saber universal, en una formación intelectual muy peculiar, que siguió Lezama con algunos jóvenes discípulos. Sobre esto véase: J. Prats Sariol: «El Curso Délfico». En:* Coloquio Internacional sobre la obra de Lezama Lima. *Narrativa. Madrid, 1984.*
[16] *Arist.:* Et. Eud., *1214a, 30-35, p. 414-415.*

se estime uno de estos bienes como superior a los demás, se definirá uno de estos tres géneros de vida: «La filosófica quiere ocuparse de la prudencia y de la contemplación de la verdad; la política, de las nobles acciones (es decir, las que se desprenden de la virtud); la de goce, de los placeres corporales»[17]. Fronesis y Cemí se ocuparán de la primera, Foción de la tercera. La segunda constituirá un resultado de la amistad, de la vida política que los tres amigos realizan. Y si Flonesis y Cemí actúan con nobleza sin gran esfuerzo, Foción lo hará —primero con Fronesis, después con ambos— llevado por la propia amistad, pero también por el eros que lo arrastra hacia Fronesis. Platón resurge aquí, pues el eros se torna fuerza creadora que eleva a Foción sobre sí mismo, al menos por momentos. Según se expresa en *Fedro,* el caballo rebelde ha de tascar el freno y la contención de las pasiones depura el alma. Foción, en verdadero delirio, entonará a menudo su palinodia, pero no por eso se operará en él una verdadera transformación. El incidente de la librería, en el cap. IX, cuando Foción se burla de su amigo poco culto, no sólo muestra su provincianismo o intelectual sino su morbosidad. El amigo experimenta una profunda crisis. «Foción lo sabía y se gozaba en meterlo en un laberinto para verlo atormentarse» (p. 387).

Otro tanto ocurrirá con el pelirrojo agresivo con quien tendrá Foción una aventura sexual. Esa morbosidad adquiere un carácter prenatal, placentario. Es una forma de no llegar jamás a ser adulto, de permanecer en la insularidad. El viaje a Estados Unidos servirá a Foción para procurarse experiencias similares y aún más complejas. Pero el cap. X presenta a un Foción que busca por vía negativa el *descenso ad inferos,* como Fronesis y Cemí buscan elevarse por medio del eros cognoscente. Según Hermes Trimegisto afirmara, camino hacia arriba y camino hacia abajo son uno y el mismo. Foción es el «ser otro» de Fronesis y Cemí lo comprenderá. Cemí observa y aprende. Fronesis y Foción se sienten en cambio, cada uno a su forma, preparados para la vida. Y ambos comprender que algo falla. Foción es redimido por el rayo que destroza el árbol de su locura en el cap. XI.

Fronesis se libera mediante el escape, inicio de una nueva búsqueda. Cemí se autolibera por medio del conocimiento. Se prepara cada vez mejor para lanzarse al azar del arte, pues «el azar y el arte tienen el mismo objeto». El arte «versa sobre la génesis y es un modo de ser productivo acompañado de razón verdadera»[18]. En ese punto del azar concurre Plotino, pues toda sustancia es *potens,* pero con un sentido hipertélico que se pierde en lo imponderable.

La síntesis lezamiana entre platonismo y aristotelismo, que funde la mencionada concepción acerca del arte y la sustancialidad con la tras-

[17] Ibíd., *1215b, 1-5, p. 419.*
[18] *Arist.:* Et. Nic., *1140a, 10 y sigs., p. 272.*

cendencia y el delirio, se expresa, mejor que en ningún otro pasaje, en el cap. IX. Cemí intentará (y logrará) demostrar que el Estagirita «no está tan lejos de la reminiscencia platónica» (p. 422). Se trata de rebasar el delirio poético y el delirio científico por igual, porque, pese a su valor, son premisas. La «permanencia del ser» a la que se refiere no es sólo el presente asumido como eternidad, aunque sea fuente de ella, sino esta devenida estado, con todas las consecuencias: condiciones de existencia, condición prenatal, esencia y estructura. Parte de ello es la reminiscencia pues aprehenderlo supone para el ser finito, el *sinólos* cognoscente, romper los límites temporales. Y cuando esto se lleva a cabo en el ámbito filosófico, se desciende a los *inferos* de la filosofía, a la prenatalidad de esta, como hizo María Zambrano en *El hombre y lo divino,* y se adentra el buscador en el reino de las más arcaicas iniciaciones, de las fuerzas generatrices de toda cosa e incluso del ser: la sexualidad cósmica, llámese masculino y femenino, yin y yang, revista la forma de unión entre hombre y mujer, de incestos o de aparentes aberraciones que esconden principios primigenios en juego. El eros fue el primer dios formado según la teogonía órfica y sus modalidades han emanado o conformado el cosmos. Por esto, para Lezama, el ser aristotélico y todas sus determinaciones resultan válidas, corresponden a la era de la infinita posibilidad, del *potens* que puede ser asumido y dirigido. Sólo hay que saber que, más allá de la metafísica y de todas las disciplinas que ella precede, el terreno de lo mistérico se abre y nos hace recorrer la filosofía primitiva y las cosmogonías míticas. Pero Plotino tuvo una ventaja, heredada por Nicolás de Cusa, cuyos méritos resalta a menudo Lezama: comprender lo no susceptible de ser entendido racionalmente, el Uno, el *Absconditus,* más allá de sus potencias racionales derivadas o de su proyección en el ser aprehensible y en el mundo natural.

A esto tiende lo hipertélico, pero se hace necesario pasar primero por el *telos,* y el *telos* de todas las cosas es, a la larga, algún bien. Es así que lo insular y lo familiar, análogos, y la ciudad dentro de lo insular, constituyen el marco donde desenvuelve sus relaciones el trío de amigos: «la ciudad *es* por naturaleza, y es anterior al individuo» que es un animal social porque posee *palabra.* Esto hace que quien no puede vivir en comunidad «es una bestia o un Dios»[19]. Preceden a los tres jóvenes sus familias y ciudades, unidas por lo insular. Mientras que Cemí y Fronesis procuran hallar su sitio en el orden del mundo y de la polis a la vez que romper la dependencia infantil con respecto a ellos, Foción lucha con desesperación por pertenecer a algún tipo de comunidad, en este caso, a la compuesta por ellos tres. No ha logrado un verdadero *oikós* porque su familia no constituía una verdadera comunidad. La de Fronesis si, aun-

[19] *Arist.:* Política, *1253a, 10-15. Madrid, 1988.*

que no es una verdadera familia (recuérdese que su madre no es la esposa de su padre y ni siquiera se conocen). Sólo la de Cemí es a la vez comunidad y familia. En el cap. XI Fronesis revela el desajuste oculto en la suya y hablará a su padre de «la verdadera rebeldía de los hijos contra los padres», consistente en no querer ser padres ellos mismos (p. 539). El ansia de Foción por ser miembro de una comunidad humana revela su cercanía a la bestia, según Aristóteles, lo cual confirma el análisis que Cemí hace del tomismo y de la inclusión en éste de la homosexualidad, no entre los pecados de lujuria más graves sino en la bestialidad (p. 428). Por eso el homosexual no es, en la novela, un verdadero animal político, no forma con los demás homosexuales —según se observa en Foción— una real comunidad, sino un rebaño de seres oscuros, que buscan la noche para entregarse al placer y protegerse así falsamente contra la soledad y el miedo, lo cual se comprobará en el cap. XI. Esto también explica la necesidad de la *sofrosyne,* como exigía Platón en *Fedro,* porque el amor sujeto a normas eleva lo humano a su más alto grado y engendra, entre personas del mismo sexo, la amistad.

La norma o medida rige la amistad aristotélica en su máxima expresión. Pero debe recordarse que existe una amistad apoyada en la esencia misma de los amigos y una basada en la utilidad o el placer. Para Lezama, toda amistad se vincula, en el fondo, con la esencia de los participantes, como se verá en el cap. XI, donde se reconocen las similitudes recónditas, la *coincidentia oppositorum* entre Foción y Fronesis, pero esto resulta conciliable para Lezama con las reglas y casos de la amistad aristotélica, ya sea entre iguales o entre desiguales. Foción busca en Fronesis el placer en sí mismo, no como fugaz realización sino la angustia que lo renueva y agota: «El error aportado por los sentidos de Foción al acercarse a Fronesis consistía en que aquella imagen era la forma que adquiría para él lo insaciable» (p. 495). Aristóteles habla de la fugacidad de las amistades basadas en la utilidad y/o el placer, en la pasión, sobre todo entre los jóvenes[20]. Pero la «amistad ética, perfecta, es la de los hombres buenos e iguales en virtud»[21]. Cemí y Fronesis han establecido una amistad ética, basada en la identificación esencial, más allá de todo placer, pero que poco a poco rebasará también el amor de cada uno a la personalidad del otro: «la raíz de Fronesis era la eticidad», la cual «parecía un producto tan misterioso como afianzado» (p. 495). Al principio sin embargo es la fascinación de esa eticidad unida a la personalidad de Fronesis la que atrae a Cemí:

Su amistad no había alcanzado después del rostro multiplicado por la incesante cabellera de los sentidos, ese punto en que el Eros reúne todas las aguas y

[20] *Arist.:* Et. Nic, *VIII, 1156a, 10 y sigs., 1156b, 1-5, p. 326-327.*
[21] *Arist.:* Ibíd., *1156b, 5-10, p. 327.*

comienza la lucha entre el oscilar y la fijeza de un rostro, la amistad deja de ser entonces un ejercicio de la sabiduría para formar parte de 'la percepción inmediata de las cosas', el deseo innumerable ha saltado sus hormigas y ya no nos preocupará la búsqueda de la Unidad sagrada, indual, que encontramos en un rostro, en la médula, en el espejo universal (p. 494).

Se trata aquí del tránsito de la amistad-amor descrita en *Fedro* a la «amistad entre iguales», que «otorga un regalo» reciprocado al dador[22]. Fronesis sabe separar la amistad de Foción, «plebeya y experimentalista», y la de Cemí, «noble y esencial» (p. 496). Ambos dan y toman lo mismo. Su esencia es análoga, no sólo a causa de la raíz extranjera que propicia a ambos la posibilidad de escapar al caos devorador insular, y de la fortaleza que ella comunica, sino debido al «don del canto» que ambos poseen. La poesía es el arma común para vencer el tiempo, lo devorador. Fronesis parece haberlo incorporado, absorbido. Cemí, según quienes lo habían conocido, «era el hombre que mejor había dominado el tiempo, un tiempo tan difícil como el tropical» (p. 496). El encuentro de los «ancestros» y el mutuo «reconocimiento» se ve con claridad en las primeras páginas del cap. XI y se resume así: «sabía que Cemí estaba hecho por un acarreo de tan refinada sutileza como el que él poseía» (p. 498). Se necesitan para rebasar lo insular definitivamente en el acceso a las claves del universo. Cada uno actúa como causa eficiente para el otro en la depuración propia mediante el saber, lo cual coexiste con la inductora función socrática.

Ésta alcanza su punto culminante en la fuga a dos voces, palinodia dirigida a las normas con las cuales se envuelve lo trascendente, ejecutada por Cemí y Fronesis.

Ésta marcará la plena expresión de su amistad, la *akmé* que la define como amistad ética. Fronesis comienza «colérico» y termina «absorto». El delirio se torna contemplación. Están solos, totalmente solos en medio del coro estudiantil que se ríe de lo que no comprende. El asno que rebuzna al escuchar a Orfeo. Nos evoca las amargas páginas que Fernando Ortiz titulara «No seas Bobo»[23]. Prorrumpen «en aplausos mezclados con risotadas de alegría amigotera» (p. 501-502).

Fronesis define de modo muy certero el sentimiento que los anima —el mismo— descrito por Ortiz: «Son la vergonzante respuesta de sometimiento al destino, o mejor, de ausencia total para enfrentarse con el *fatum*. Serían incapaces de salir a enterrar a su hermano en contra de la prohibición que se les dictan las propias leyes de su destino trágico. Como hay la poesía en estado puro, hay también el coro en estado puro

[22] *Arist.:* Ibíd., *1162b, 30-35, p. 348.*
[23] *Véase: Fernando Ortiz:* Entre cubanos. Psicología tropical. *La Habana, 1987.*

en los tiempos que corren, que tiene la obligación impuesta de no rebelarse, de no participar, de no enterrar a su hermano muerto. Creen que nos halagaban con sus aplausos y nos entristecían. Nosotros les ofrecíamos una elemental entrada de la cuerda, que ellos deberían de haber sido los encargados de convertir en un desarrollo sinfónico. Aplaudir y reírse en su función» (p. 502).

Ambos, al ascender al aristotelismo, han rebasado la cosmología insular para llegar a la teleología insular. Desde el nivel filosófico pueden comprender de otro modo el gran caos, el reino de lo mítico, la matriz. Se han conocido a sí mismos pero a la vez han aplicado las reglas del pensar, del conocimiento del mundo exterior. No son ya desterrados sino hombres de una era nueva y diferente. Por eso profundizan en el misterio encerrado en Antígona, la gran incomprendida, la que sabe ejecutar su papel[24] y su «forma cristiana», San Jorge.

Después de esto hay que decidir; la toma de conciencia trae consigo un cambio irreversible: o se desafía al *fatum* desde lo insular (lo cual hará Cemí) o se renuncia a este papel en busca de un escenario más amplio, por cuanto el *fatum* acecha en todas partes (Fronesis). La amistad ética, que ha rebasado las particularidades, no necesita de la presencia. Durante el breve viaje a su casa que realiza Fronesis, Cemí se preocupa, pero cuando se marche definitivamente a Europa, el amigo quedará en paz: «en las amistades basadas en la virtud no hay reclamación y la intención del dador parece ser la medida, porque en la intención radica lo principal de la virtud y del carácter»[25].

Foción se desesperará, volcará sobre sí mismo la angustia que objetivaba en Fronesis. De ahí su *división,* su locura ligada a lo demoníaco, que es dualidad. Fronesis necesitará reconstruir su historia, contársela de nuevo para encontrar el modo justo para desafiar al *fatum;* se explicará con su padre y con su tía-madrastra en pos de su esfera prenatal. Su historia personal contada y revalorizada le permitirá llegar a ser, como afirmaba María Zambrano. El padre se confiesa ante el hijo y con ello le informa sobre el modo concreto de ser al cual pertenece. El hijo necesita su historia total para confesarse a su vez, porque confesarse supone haber hallado ya un camino, el propio. Aristóteles se funde con Platón y Agustín con Aquino, el *telos* se autorrebasa. Pero para que ello resulte efectivo y provechoso debe irse, primero, a buscar el pasado, hasta el «después»: «No creo yo —dijo la señora Sunster—, que se trate de un problema de destino, de porvenir; es por el contrario una vuelta al pasado. Ricardo ha sentido deseos de ir a buscar a su madre» (p. 543). Y en busca de su matriz, de su prenatalidad, parte. Va a nacer de nuevo y así responde a María Teresa

[24] *Véase: María Zambrano:* La tumba de Antígona. *México, 1967.*
[25] *Arist.:* Et. Nic., *VIII, 1163a, 20 y sigs., p. 349.*

Sunster, porque comprende que lo prenatal no coincide con la imagen materna, es más misterioso y complejo. La «invitación al viaje» del padre supondrá la neutralización de los peligros que en el alma de Fronesis se ocultan. El catalizador, Foción, quedará en la isla, atrapado en el círculo, y Fronesis no «resistirá al mal» de acuerdo con el mandato bíblico, también recogido en las sentencias del *I-Ching*. Convivir con éste en nombre de la eticidad sería tan inútil como nocivo. Es muy joven para saber que la eticidad requiere de los iguales, si de largas convivencias se trata.

La verdadera despedida de Cemí y Fronesis se encierra en el poema escrito por el segundo. El poeta Cemí recibe un poema. Medida por medida, misterio de la otredad que, reflejada en la propia, reciproca lo recibido, del dador que devuelve con creces. Ni los más puros placeres resultan imprescindibles para lograr la felicidad que proporciona la vida filosófica en sí misma.

Foción expresa los extremos; Fronesis y Cemí, el término medio que es la virtud. Si revisamos el cuadro de pasiones, por exceso o por defecto, contenido en el libro II de la *Ética Eudemia,* encontraremos que los excesos corresponden con bastante exactitud a Foción y los defectos, al coro tan execrado por Fronesis y Cemí.

Rialta ha pronunciado —en el capítulo IX, al regresar su hijo de la manifestación política en Upsalón— un discurso cuyo objetivo podríamos llamar «el término medio». Aconseja a su hijo que evite los peligros simples y resume su tesis en una frase: «No rehuses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil» (p. 380). Evitar no es rehusar, es elegir. El peligro inmediato proviene del exceso y rompe la medida ligada a la virtud. No es casual que, tras la manifestación, Cemí sufra una crisis asmática como resultado de su «hazaña», en realidad exceso, y que deba sumirse en el sueño provocado por los polvos contra el asma, los cuales ejercen sobre él una función depurativa, catártica, convirtiéndolo primero en «análogo o pareja de los contrarios más inesperados en sus mutaciones» (p. 381), para sentirse al despertar «con la alegría de una reconciliación» (p. 382) y recuperar su naturaleza. Rialta le ha prevenido contra «el peligro sin epifanía» (p. 380) que «buscan los enfermos», que «no engendra ningún nacimiento en nosotros». Las pasiones, al imperar, conducen a la búsqueda del peligro, rompen la armonía del alma. Pero la madre lo insta a intentar siempre lo más difícil. Ella también lo ha hecho al regir sola la familia siendo joven y viuda, toda vez que, según el orden aristotélico, que respeta Lezama, el marido rige sobre la mujer y la familia de forma aristocrática, a causa de «su natural superioridad para el mando»[26] y así queda expresado en el primer capítulo, sobre todo, lo cual explica que la

[26] *Arist.:* Política, *I, 1259a, 12, 1259b, 1-3, p. 78-80. Et. Nic. VIII, 1160b, 32 y sigs., 1161a, 22-28, p. 340-342.*

muerte del coronel significara una verdadera catástrofe. El orden y relaciones de los Cemí es aristotélico, basado en la «ley natural» y supone por ende un peligro más hondo y menos espectacular el mantener ese orden fuera de las funciones que resultan propias. Ese es el heroísmo de Rialta. Por eso puede exhortar a Cemí a emprender la gran aventura de «lo más difícil», es decir, vivir según la virtud, pero en un modo y medida adecuados a su ser, a su *paideia*. En su caso, se trata de la vida filosófica, la cual empleará el arte como medio de conocimiento y de obra. El arte tendrá para Cemí una función metafísica, pero también política, en cuanto influencia sobre la polis, sobre el mundo humano. La manifestación en Upsalón ha constituido una acción política en su sentido estrecho y no le resulta adecuada; sería siempre un signo externo, constitutivo. Volcar su ser en lo no esencial lo deformaría, como sucede con las pasiones, por exceso o por defecto. Debe apuntar entonces a las acciones nobles, las que según Aristóteles conforman la vida política, como resultado de ese tender hacia lo más alto. Así «verá no los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad» (p. 380). Páginas después, Cemí reflexiona, al salir del sueño provocado por los polvos, sobre el consejo materno. Asume «el orgullo consistente en seguir el misterio de una vocación, la humildad dichosa de seguir en un laberinto como si oyéramos una cantata de gracia, no la voluntad haciendo un ejercicio de soga» (p. 384). La lectura de un pasaje del *Wilhelm Meister* lo confirma. En éste se habla de «presentarse siempre de modo regulado», de «gobernar tanto el día como la noche»: se trata del término medio, que comienza a peligrar en Fronesis, a exigir la revisión de sus bases y debe ser reconquistado mediante el viaje, un nuevo modo de ejercer —y adquirir— la virtud dianoética.

Cemí tuvo en su padre un ejemplo de vida política en su más alto sentido; en Foción y Alberto conoció la «vida de goce». Alberto lo indujo hacia la vida filosófica, que en él se frustró, ahogada por lo insular. Siempre sobrevivirá la duda en torno a Alberto. ¿Se equivocó de vida? ¿desencadenó la renuncia a destinos más elevados el miedo a los riesgos, profundos y definitivos, de la vida filosófica? ¿El menosprecio de la vida política —o una actitud escéptica frente a ella— lo condujo, unido a lo anterior, al exceso del goce? ¿Se trata de algo más trágico y esencial, quizás el sentir absorbidas sus fuerzas por la matriz insular, lo que lo condujo al exceso en la esperanza tan quimérica como agónica de contrarrestar el proceso? Todas esas opciones y algunas más son posibles.

Aristóteles reflexiona en la *Ética Eudemia* sobre los bienes de la vida y la problematicidad de la elección entre vivir y no vivir[27]. Es el sentido de la vida lo que se cuestiona, y la respuesta de Anaxágoras, quien deci-

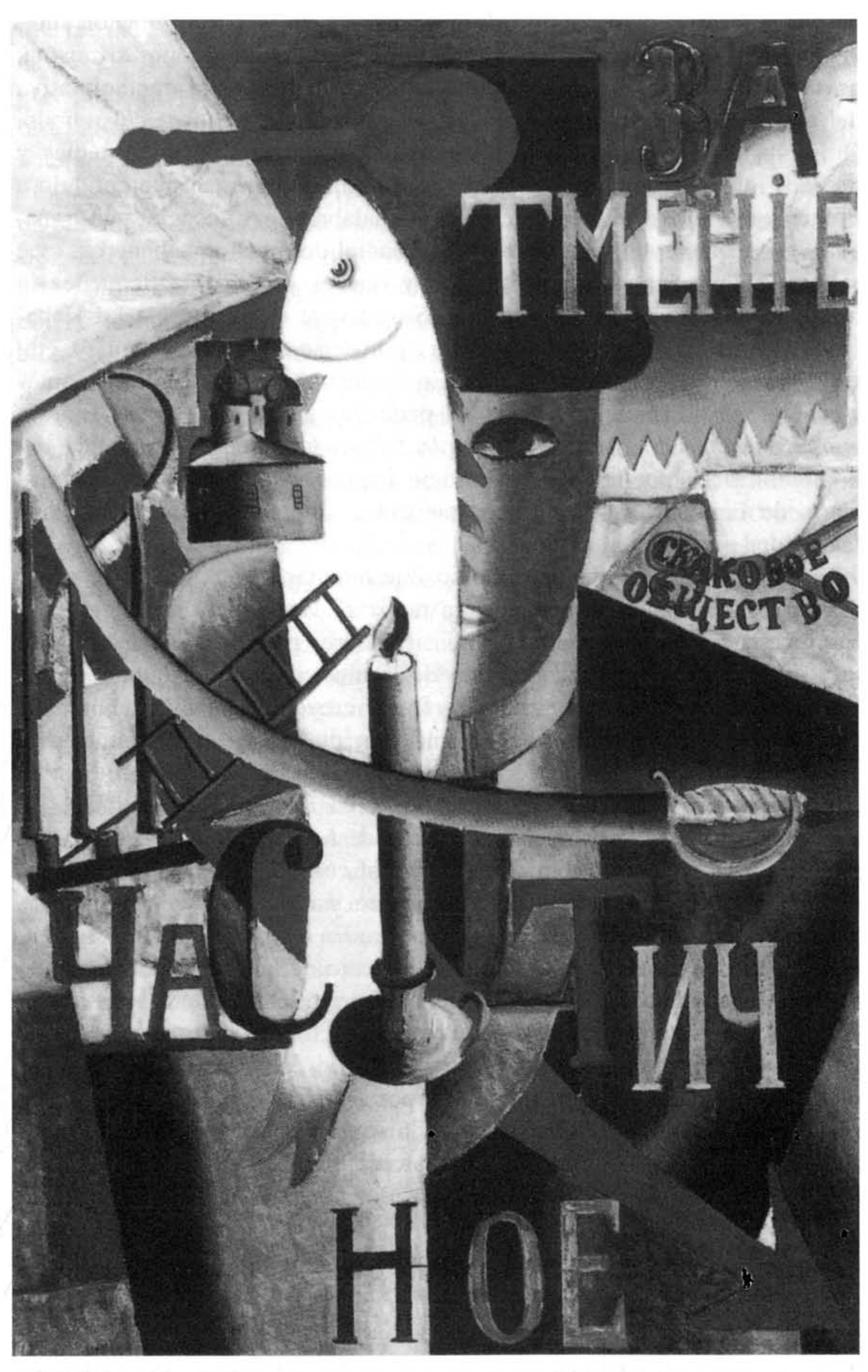
[27] *Arist.:* Et. Eud., *1215b, 15 y sigs., 1216a, 1-25, p. 420-421.*

de que vale la pena a cambio de la maravilla de la contemplación intelectual, será la que encontrará Cemí, pues la acción bella, por sí misma, no le basta. Téngase en cuenta que se trata de la actitud contemplativa del monje zen, quien no renuncia a intervenir en el decurso del mundo. Quizá las íntimas tragedias de Alberto, el conocedor de las especies y géneros inferiores al hombre, de Foción, hasta del germen que condujo a Fronesis al viaje, esté resumido en estas palabras: «A veces el que transcurre en pequeña ciudad, complejo inesencial de muchos habaneros, cree que todos los signos le son hostiles y que es esa misma pequeñez la causa de males e imposibilidades»[28]. Sustitúyase el nombre de La Habana por lo insular y será lo mismo. En el misterio de la vocación de Cemí reside el peligro fructífero, el reto. En la misma página del escrito antes citado señala Lezama: «Sólo de las pequeñas ciudades (Atenas, Florencia, Weimar) puede surgir el tipo de cultura que tenga la medida del hombre». Urge por tanto la teleología insular —suerte de respuesta al alerta de Fernando Ortiz, con conciencia o sin ella— reclamada desde 1937 por Lezama.

Licario introduce la duda: ¿será posible intentar con éxito lo que nadie estaba mejor capacitado que él para realizar? Ha llegado sin embargo a los cuarenta años del modo como su madre, preocupada, imagina su futuro cuando ella muera: «víctima de la alta cultura», «Aladino» de la filología, mientras el que acuñó la frase, creyéndose un estudiante de cervecería alemana, trata de provocarlo en duelo» (p. 612). La trampa que tiende al *bon sens.* Licario rebasará los marcos del aristotelismo, para entrar en los predios de una concepción alquímica conciliable con Nietzsche: la *nigredo* o muerte, que precede a la *resurrectio,* por lo cual empleaban, entre sus símbolos, el fénix, así como el superhombre es una expresión de Dionisos, el dios que muere y resucita. Licario lo hará, pero esto constituye materia de otra novela. En cuanto a Cemí, lo sostendrán en medio de su asma —estrangulamiento de la vida según Aristóteles— dos factores: la vida prenatal y el misterio, manifestado también en su vocación. La primera se concentra en el fuerte ancestro, el abuelo vasco cuya respiracióin dominaba su entorno (p. 196); el segundo se muestra en el pítico letargo producido por el humo que dilata sus pulmones, que le devuelve la respiración, a la vez que lo conduce suavemente a las regiones subterráneas del cosmos, dominadas por el canto órfico, de donde surgirá su propio canto.

Lourdes Rensoli Laliga

[28] *José Lezama Lima: «La pequeña ciudad o la medida del hombre». En:* La Habana, *Madrid, 1991, p. 87.*



Kazimir Malevic: ***Un inglés en Moscú*** **(1914)**

Poemas

Casi centenario, ha muerto en Buenos Aires, Ricardo Molinari (1898-1996). Era, con certeza, el más viejo de los poetas de nuestra lengua. Había nacido el mismo año que García Lorca, Aleixandre, Dámaso Alonso y Rosa Chacel. Y la coincidencia cronológica, en este caso, no es azarosa, pues la obra de Molinari integra fácilmente la familia del Veintisiete español, ampliada a la del grupo mexicano de los Contemporáneos.

Cuando inició su carrera, en el emblemático año de 1927, publicando El imaginero, *la poesía argentina se dispersaba por caminos variados. La vanguardia insistía en el verso libre y la devoción metafórica del joven Borges, el joven Marechal, Eduardo González Lanuza y Brandán Caraffa, ensanchando la senda abierta por Oliverio Girondo. Raúl González Tuñón y Nicolás Olivari optaban por el realismo y la observación social. Carlos de la Púa y Celedonio Flores escribían en lunfardo, como Lisandro Galtier lo haría en francés.*

Otro grupo de poetas, entre los cuales se alineó Molinari, prefirió recostarse en las viejas formas castellanas: el soneto, la canción, la lira, el romance, la cuaderna vía. Y así Francisco Luis Bernárdez, Horacio Rega Molina, Augusto González Castro, Luis Cané, Roberto Ledesma y quien hoy recordamos. Volviendo de sus apuestas vanguardistas, el segundo Borges y el segundo Marechal tomarán en cuenta esta opción.

Una forma privilegió Molinari: la canción (venga a cuento su Cancionero del Príncipe de Vergara). La canción que revalorizaron Lorca, Alberti, Dámaso Alonso y, en México, el inicial José Gorostiza de Canciones para cantar en las barcas. *La canción es, en efecto, el lugar donde resulta más viable encontrar la prosodia poética de una lengua. Molinari recorrió con atención y sin falsos arcaísmos los viejos cancioneros castellanos y portugueses, en ocasiones satisfaciendo también su doble pasión de bibliófilo y bibliotecario. Halló en tales colecciones la raíz de muchos romances, cifras, cielitos, milongas (como las que recuperó el viejo Borges en* Para las seis cuerdas) *repetidos, borroneados y corregidos en las anónimas tierras americanas. Aun cuando abordó el soneto o el versículo de amplio desarrollo, lo hizo con el oído puesto en la sono-*

ridad cándida de los cancioneros, en las orillas del Siglo de Oro, más que en el obligado neobarroco de aquellos años gongorinos.

Hombre de vida recoleta y poco dado a las celebraciones públicas, fue mostrando sus libros, en ediciones preciosas, minoritarias y aún privadas, durante un medio siglo que llega a La cornisa *(1977), a través de títulos como* Hostería de la rosa y el clavel, Días donde toda la tarde es un pájaro, Un día, el tiempo y las nubes, La hoguera transparente. *En 1973 reunió sus trabajos en* Las sombras del pájaro tostado.

Sus paisajes intemporales, sus figuras entresoñadas y su elegante elocución lo hicieron referente de la poesía intimista, perfilada y de sensibilidad neorromántica, en las décadas del cuarenta y el cincuenta. Corrientes posteriores lo respetaron sin considerar su ejemplo. Se impone, pues, una revisión. En la sucesión de recuperacioones que parece dominar el panorama poético actual, quizá su buen decir y su estrictez de vocabulario hallen un lugar insospechado.

En los años de preguerra, sus amigos españoles Lorca, Alberti y José María de Cossío lo leyeron y lo hicieron leer a los más jóvenes. Sin embargo, hoy, su obra no excede el conocimiento de los especialistas. Nuestra revista ofrece una brevísima selección de sus poemas, como homenaje a su memoria y como incitación a su lectura.

[Al riguroso mar de tu sueño...]

Mui triste andades e non sei eu.

Al riguroso mar de tu sueño, oh cielo
oscuro, ya estoy entregado. Mi sed
desnuda, desvanecida,
se apoya en tu sueño. Tu sueño
que es como la sed del día.

Cielo oscuro. Montaña. El mar
orgulloso. La sombra que se queda con mi único
día entre las piedras.

Al amor se vuelve igual que a un jardín. La juncia
que espera sin olvido, y la carne
que se entristece de miedo.
El mar, el mar. La soledad angustiada.

Así, perdida en el sueño,
te goza mi deseo. Lo más fino

del alma, callado, vuelve
hacia ti
como la noche sobre la tarde.

Soledad. Sobre tu sueño, sobre el mío perenne,
este desesperado día,
repartido entre las montañas. Nunca.

Marvao. Frontera de Portugal, 26 de enero de 1933.

[Quisiera que me dejaran...]

Quisiera que dejaran como a un ángel perdido, en el
    desierto;
que me olviden así, abrazado y solo, volviendo a una llama
    seca;
regresando sin temor a la otra noche,
olvidado.

Cuando se nace para vivir en la tierra, bajo un cielo de
    vientre de ballena,
la soledad del hombre muerto
quiere salir de la soledad,
hacia toda la inocencia, desterrado.

Cuando me veas devuelto al olvido, abandonado,
ya no me hallarás las flores sobre el ciego hombro,
ni el río melancólico donde mojabas tu cuello
de helecho secado en un jarro.

Arriba está el otro viento. No me digas nada;
hoy tengo la lengua oscura, y el sentimiento,
impenetrable, aborrecido.

El Sur es un llano lento, que nadie entiende,
donde a veces llora una cabeza de caballo
el aire desesperado. Donde mi corazón sale por la tierra
a buscar aliento.

Oda

¡Quién viene por la tarde tañendo su laúd sobre las nubes,
como dentro de su morada!
¡Quién lo tañe, que vuelve las hojas de los árboles!

He llenado mi corazón con las sombras de las palabras;
con el sueño de algunas voces.
Y sueñan en mí, sin consuelo, desprendidas: tú, nadie, mañana,
espacio, soledad, ternura, aire, vacío, ola,
y nunca. Con ellas entretengo mi ser, la angustia del cielo
y la soledad durísima
de la sangre.
Lavo mi boca con sus ausencias y me llamo de día y de noche,
y las pongo sobre mi cabeza, descubiertas, para nombrarlas
al olvido,
delante y debajo del cenit
de las llanuras.
Sus dioses y cuerpos he asentado entre mis labios para siempre,
enaltecidos;
delante de mí soportan el aire, ay, y la impenetrable altura
de la muerte;
nadie las ve como no se ve el hálito que las muda y las
gobierna duramente.
(Los ángeles andan por el espacio derramados; unos llevan
fasces de trigo, otros escogen amapolas rojas,
y los demás traen simientes a unos pájaros entre los desnudos
árboles.

Nadie los ve; a mí me seca la garganta la luz que esparcen
sus antiguas vestiduras.
Los miro llevar la cabeza sin que les lastime el aire, y
desaparecer rápidos, bañados de claridad ante el furor de
la noche.
Ya estoy acostumbrado a verlos, dentro de mí, igual que en
días cuyo humo se ha disipado
y cuyos reinos tendidos debajo de las cenizas
esperan sin desesperación las azucenas).

Quisiera sacar de mí mismo la alegría; abrir los ojos,
inmensamente, que me duelan,
y mirar, mirar el horizonte hasta detrás del vacío de la
nostalgia, donde mi sombra,
como un árbol, cambia las hojas con el invierno.

¡Amor, tiempo perdido!

El exiliado

Somewhere among the clouds above.

W. B. Yeats

I

Estoy cantando, y cantando me oyes. Estoy cantando y reposas
tus manos en las mías. ¡Y estaré cantando!

Corren las abiertas nubes sobre la suspirante planicie del verano
y levanto mis altos y cerrados cabellos en el viento claro de la
tarde, cerca de la absoluta y penetrante noche.

Detenido, miro mis inmóviles días separados —en el estío—
y la sombra de mis oscuros ojos caer en tus manos,
intensa y sostenida.

Frente al verano y en la luz despiadada entro por mí, a las
suaves ausencias, al pensamiento,
y por la sed fresca del corazón
a quererte. ¡A las ciegas y felices palabras errantes!

En este tiempo que llaman verano, hermosamente, en la niñez
perdido, veía pasar las grandes nubes con los pájaros y los
ángeles,
ya en el vago sopor de estar vivo y melancólico, separado,
y unos muertos volver y salir radiantes en el lucimiento
ardentísimo del aire. ¡Oh días, tomad, tomad de mí, el
corazón todavía!

Aún rompe en su árbol solo un pájaro
y mi enemigo no ha muerto, ni palidecido,
y estoy cantando en el viento dulcísimo,
apretados los anhelantes labios y descubierto. ¡No, no olvidaré,
y reclamando he de sentir envejecer mis manos y huir las luces
desiertas de mis ojos,
y desatado el recuerdo de mis amigos!

Ofrecido entrego al tiempo estas deshechas voces,
el estar cantando, cerrado e impenetrable, casto y tierno como
el sueño,

entre las hojas salidas de mi pecho y en los ramos quietos de la
mente. ¡Cantar, morir, y llamando y llamando, en tanto el
viento
mueve al céfiro,
y la penumbra devora la luz abrasada del verano!

Y estoy cantando debajo del cielo, donde la vista busca su
infinitud y espacio ansiosos,
en que la tristeza y el odio mueren; en estas llanadas,
¡ay!, donde mi corazón igual a una flor debajo de la llovizna rinde
a Dios su misterioso y alegre
desasimiento.

¡Esta tarde del verano!

1

Te abres para mí —clara—, adolescente,
en el nacer del día en que me llevas,
entretenido, ciego y solo, a nuevas
penas; al alto y suave cielo ausente.

Y detengo en ti el rostro, la viviente
sombra —aún sorprendida— que en ti elevas
levantada e innúmera a otras pruebas,
al desvelo encendido y diferente.

Y sube en tus suspiros estos ojos,
la lengua que te canta delicada
y húmeda, sin sosiego, y peregrina.

Toma, desnudo tiempo, estos manojos
en sus cabellos —y este día en nada—
donde el ¡ay! de mi frente se reclina.

2

Alegre y dulce, estrecho y espacioso,
vuelvo mi boca a tu garganta, puro,
lejano y desprendido y ya seguro
en el aire presente y sin reposo.

Y preso en mí, comienzo codicioso
la lumbre que te envuelve ágil, y oscuro,
¡ah! despierto y ternísimo procuro
esperando la vida, el mar hermoso.

Prende la imagen de mis labios, cielo,
la raíz suelta, incomparable y sola,
la otra dicha perdida y contemplada.

Coge de mí este viento entre mi pelo,
esta cansada niebla de amapola.
¡Amor, amor! Amor de flor amada.

3

Desceñido y feliz, sutil y leve,
agita a la hoja el aire, el ramo bello,
y memorable y lúcido y en ello
vuela el día sus vientos, quieto y breve.

Los deseados e iguales sueños mueve
con el más duro y cálido destello,
y en la aurora contigo de mi cuello,
en que el olvido solitario bebe.

¡Adiós, tiempo, ventura vana y plena,
temporada inasible y transparente,
fugaz dominio abandonado y llano!

Y vuelves, sólo tú retornas, llena
noche, rosa alumbrada oscuramente.
¡Sí, infinita rama del verano!

II

Memorare

Llega por mí, noche ligera,
y vela mi corona atada,
el prendido tallo apretado.
Sola vienes contigo, envuelta

la blanda frente con las nubes
y los abiertos ojos fríos,
ya en las hambrientas penas
detenidos.
Desnuda bajas hacia el día
en la templada claridad,
y suelta y sola y descendida,
remontas las fugaces flores
y la desesperada dicha
de ser en nada. ¡Memorable,
ah, noche, de la ausencia naces,
ofrecida!

Como una alondra voladora
vienes rompiendo la luz leve
del adiós. ¡Sólo el viento entiende
esta impenetrable nostalgia!
El sabor quieto y vacilante
de las hojas sobre la tarde,
en la florida fuente
de su pelo.

Entra en mí y para mí reluce,
distante, hermosa y distraída,
como una hierba y reflejada
en el agua
con mi escondido corazón
solitario.

¡Sí, dulce noche levantada!

Ricardo Molinari

El diverso universo

De parte de Sancho Panza

El pensamiento está a favor de Sancho Panza. Por amor a la verdad y a la vida, la filosofía debe detenerse en la diferencia entre los ideales y las cosas, sobre la ausente correspondencia entre la universalidad postulada por la idea y la miseria de lo real que la desmiente. El pensamiento no se identifica con el Libro, que intima a los molinos de viento a ser gigantes y a las bacías de barbero, a ser míticos yelmos heroicos, sino que desmonta y deshace el orden que el Libro —lo universal— quiere imponer desde lo alto a la ínfima e indócil multiplicidad del mundo. La filosofía mira la realidad desde lo alto de la silla de montar que está sobre el asno de Sancho, atenta a los detalles mezquinos e insignificantes que el ingenioso hidalgo no puede discernir, porque les sobrepone las nobles imágenes y las majestuosas jerarquías de los libros de caballerías.

Si Lukács y Bloch, a principios de siglo, han visto en el *Quijote* una figura ejemplar del individuo moderno, errante por un mundo que han abandonado los significados y los valores, Theodor W. Adorno enseña a ponerse de parte de Sancho Panza para salvar los detalles y los fragmentos, o sea la vida, de cualquier falsa y monumental totalidad que pretenda trascender lo inmediato y subordinarlo a un sentido superior. Al filósofo contemporáneo le sucede lo que sucedió a Cervantes: aunque a regañadientes, debe admitir que los grandes sistemas conceptuales e ideológicos, que habían ordenado el caos de lo real en un complejo armonioso y lleno de sentido, ya no se sostienen, lo mismo que en tiempos del *Quijote*, el *Amadís de Gaula* y demás novelas de caballerías ya no podían contener la polvorienta nobleza del mundo, que se les escapaba por todas partes.

Sancho desencanta la ficción de los valores que deberían trasparecer en los objetos y los eventos cotidianos, del oro que debería resplandecer en la bacía del barbero. La perspectiva de Sancho no niega sino que integra la del hidalgo: Adorno se pone de parte de lo particular, que no se deja deslumbrar por lo universal, desvanecido a su vez, pero también de lo universal, que no se deja abatir por las continuas desmentidas que le

inflige lo particular. Tomar los molinos por gigantes es algo engañador, pero no lo es la fe en los gigantes, o sea la exigencia de los valores que justifican la vida. La fidelidad a las cosas, que no se deja enceguecer por ninguna idealización, es el auténtico custodio de la utopía donquijotesca que consiste en rescatar verdaderamente —y no sólo retóricamente— a las cosas de su insensatez; cuando Don Quijote, a punto de morir, reniega de su fe en los caballeros andantes, es Sancho quien lo exhorta a volver al camino, en busca de Dulcinea.

Para Adorno ya no existe ninguna totalidad del pensamiento que pueda encerrar lo real en un Todo lleno de significado, mas los fragmentos, disgregados y dispersos, reconducen continuamente a la totalidad, cuya ausencia hay que denunciar pero cuya exigencia hay que vindicar. Para no paralizarse en una estéril formalización conceptual, el pensamiento no debe olvidar todo aquello de lo cual ha debido liberarse para devenir pensamiento —es decir: las necesidades, los deseos, la constricción física—.

El pensamiento de Adorno, que se sumerge en las cosas sin ceder a la ilusión de su inmediatez, se traduce en la forma oblicua e intermedia del ensayo, el cual —para desarrollar su sinuoso discurso sobre el mundo— asume el movimiento, no ya de una pretendida realidad primaria, sino de una representación suya preexistente, de una obra de arte o de filosofía. El ensayo, con su procedimiento flexible y tentacular, es la forma mediata por excelencia, que refleja no ya la naturaleza —irremediablemente inaccesible, en su autenticidad originaria, al individuo contemporáneo— sino las reflexiones que la historia y la cultura han entretejido en torno a la naturaleza, envolviéndola en una suerte de crisálida. El ensayo recoge, siempre provisoriamente, la verdad de un mundo en el cual no hay ya nada de originario e inmediato, sino en el que todo está sujeto a una inagotable mediación.

El ensayo de Adorno, a menudo, se vuelve hacia la literatura, porque ella, especialmente la de vanguardia, es la voz de lo particular sensible y de lo individual, que se niegan a ser encasillados en un sistema conceptual. Contra todo principio de identidad, que le parece nivelar las diferencias y la singularidad bajo el dominio de una despiadada racionalización, Adorno proclama la no identidad entre pensamiento y cosa. En un mundo totalmente administrado, que lo define todo porque lo controla todo, las cosas y los detalles huyen de la reificación y del poder sólo por medio de la rebelión ante el concepto falsamente universal, que querría subsumirlos y someterlos, y retrayéndose en su oscuro y aislado enigma, como en los cuentos de Kafka.

El verdadero arte moderno es negativo, muestra lo que el hombre no es ni puede ni debe ser, si no quiere ser integrado en los mecanismos del consumo cultural. El arte debe recordar que la promesa de felicidad ha sido traicionada y que el individuo no puede conciliarse con la condición

humana de su existencia. El arte representa la imposibilidad de la vida verdadera en la dominante vida falsa, las mutilaciones que descomponen el rostro de la vida, lo fungible e indiferente a que ha sido reducido el individuo.

Adorno desenmascara magistralmente los dos polos antitéticos y complementarios de la falsedad moderna: la racionalización que todo lo cosifica, y el culto de lo auténtico, mentiroso como la publicidad turística de la naturaleza incorrupta por el turismo. Se instala, a menudo con excesiva comodidad, en tal oscilación, alternando la complacida irresolución de las antítesis por medio de su superación, y abusando de la dialéctica negativa. Ésta deviene, entonces, una estructura retórica, una forma vacía y colmable a capricho con cualquier contenido, un lecho de Procusto que se disfraza de ductilidad dinámica, pero que constriñe igualmente, dentro de sus límites, a cualquier realidad.

Gran ensayista, especialmente cuando recoge en la poesía lírica la historia del yo individual y el tejido de sociedad y naturaleza que la constituye, Adorno trasforma su permanente oscilación entre los opuestos en una forma previsible y repetitiva, que defiende de modo terrorista, ridiculizando de antemano y con sibilinos acentos, cualquier eventual objeción. De los autores y los libros a los que no se refiere, nos parece que ya sabe lo que piensa y diría de ellos; todo esto viola su poética, que pide al arte defraudar toda expectativa para sustraerse a la mercantilización.

Adorno no sabe ponerse de parte de Sancho con aquel amor por lo múltiple que tuvieron Benjamin y —más confusamente— Bloch, capaces de perderse hasta el fondo de la creciente de lo mínimo y lo revuelto, corriendo todos los riegos de fracaso. Como Ulises, cuando se hace atar ante las sirenas, Adorno se precave del riesgo mortal del arte y el pensamiento modernos; no puede naufragar. Fascinado por la eficiencia de los *managers,* que, no obstante, desenmascara y critica con implacable genialidad, corre el peligro de hacerse su cómplice, sustituyendo la negatividad por la denuncia y su superación. También en la vida falsa es posible la vida verdadera, y ha sido justamente Adorno quien lo ha enseñado: su diagnóstico de la falsía dominante permite, gracias a tal convicción, vivir en un mundo menos falso, a condición de saber que la falsía anida en cada individuo y que no cesa jamás de medirse con ella doquiera, tanto en la realidad externa como en la interna.

El límite de Adorno es una secreta rendición ante la falsedad que desenmascaraba, y no su lúcida fidelidad al sujeto individual, cuestionada por la subcultura que coquetea con la disolución del yo en el flujo de las pulsiones y de la indistinta libido.

Detrás del gran ensayista de lo negativo quizás esté, inquieto y frágil, el hombre que habría querido ser un gran artista y competir, por medio de las canciones que componía púdicamente, con Schönberg y puede que

hasta con el mismo Schubert. El maestro que no se cansaba de recordar cómo cada realidad, incluida la naturaleza, estaba social e históricamente determinada, muchas veces se inquietaba ante la historia, turbado ante la protesta del Sesenta y Ocho, que lo discutía incluso en nombre de su propio pensamiento, del cual había surgido, Adorno vivió esa experiencia —con una disolvente pero patética melancolía, que permea uno de sus últimos y mas bellos ensayos, *Resignación*— no como momento de crisis y transición, sino como la hora mesiánica de un juicio universal que, en tal caso, se vuelve hasta contra él mismo. Temiendo ser superado, quizá se sobrevaluaba; ciertamente, sobrevaluaba, aislándola de la continuidad de la historia, aquella hora que resultaba indudablemente importante, pero no apocalíptica ni conclusiva o definitiva, y que sería continuada por otras horas distintas. El pensamiento que se pone de parte de Sancho Panza debería corregir, con ironía, hasta el *pathos* de aquella resignada melancolía.

Los apuros de Mefistófeles

En uno de sus últimos fragmentos, iniciados e interrumpidos en los umbrales de la muerte, Italo Svevo imagina que un vejancón —protagonista de algunos de sus cuentos, que quizá preludiaban su cuarta y apenas esbozada novela— estaba por irse a dormir a la cama donde la anciana esposa está ya durmiendo un sueño profundo y torpe, en el cual se resume, a los ojos del protagonista y del mismo escritor, la irónica y secretamente horrible pesadez de la costumbre conyugal.

Mientras se desviste, el vejete piensa que es medianoche, la hora en la cual podría aparecérsele Mefistófeles para proponerle el antiguo pacto, y asimismo piensa que estaría dispuesto a cederle su alma, y hasta de repente, pero sin saber qué pedirle a cambio: no la juventud, que es insensata y cruel, por más intolerable que sea la vejez; no la inmortalidad, porque la vida es insoportable, y nada apaga la angustia de la muerte.

El vejancón se da cuenta, entonces, de no tener nada que pedir al Diablo y se imagina el embarazo del propio Mefistófeles, representante de una empresa que no tiene ya nada atractivo para ofrecer. Ante la imagen de Mefistófeles que, en el infierno, se rasca la barba con perplejidad, el viejo se echa a reír, mientras se introduce en las cobijas; semidespierta por aquella risotada, la mujer balbucea, medio dormida; «Dichoso tú, que a estas horas todavía tienes ganas de reír» y se da vuelta, volviendo a deslizarse en el obtuso sueño con que se cierra el apólogo.

Aquella risa y aquel sueño sellan la extrema sapiencia de Svevo, una sapiencia que enseguida disimula su desesperación por medio de la amable mediocridad cotidiana y que constituye una de las últimas playas a las

cuales arribaron, en nuestro siglo, la poesía y la conciencia occidentales. El pensamiento de Zeno, que ve levantarse y descender ante él —en las primeras líneas de *La conciencia de Zeno*— como la onda de una vida que no le pertenece, alcanza a ser apenas el lugar en el cual las contradicciones y los desgarramientos de lo real se embisten y se sobreponen sin resolverse. Aparte de ser la voluntad y la inteligencia que ordenan y componen el caótico flujo de la vida, el hombre advierte que sólo es el campo de batalla de las centrífugas e innumerables fuerzas de la existencia, el devastado terreno sobre el cual se enfrentan y se despedazan.

En la inconexa y conflictiva multiplicidad de la vida, el individuo se da cuenta de ser únicamente una precaria y provisoria cristalización de aquellos conflictos, y descubre que no puede ya desear, pues no tiene nada hacia lo cual propender con amor y nostalgia. El indistinto pulular de las pulsiones súbitas impide un deseo sólido y definido, cuya tensión unitaria dé alas y sentido a la vida; el individuo nada tiene ya que pedir porque ya no existe un verdadero individuo, un sujeto capaz de pasiones, sino —en su lugar— un oscilante haz de percepciones, estados de ánimo y representaciones psíquicas.

Con lo poco que le queda de su agrietada personalidad, este individuo se defiende intentando ocultar la imposibilidad del deseo y de la esperanza, intentando esconder el rostro tras la fachada de las convenciones diarias y de mimetizar, en la superficie, la inexistente profundidad. El dolor más intenso no es la desdicha, sino la incapacidad de tender a la felicidad; la inteligencia sólo puede fingir, para sobrevivir, no darse cuenta, por más que la risa del conocimiento prorrumpa con fuerza y desencanto.

El desencanto recorre, lúcido y disolvente, la gran poesía del Novecientos, que lo desafía con impavidez, sucumbiendo —en nombre de la verdad que no permite ilusiones— a su constatación. Ya Goethe, quien no ignoraba, ciertamente, el arte de amar y gozar, había visto en la renuncia la única estrategia del hombre futuro capaz de eludir o rodear la ausencia de dicha.

La renuncia se vuelve cada vez más coherente y radical, y desemboca en la renuncia a uno mismo y a la propia individualidad. La literatura moderna y contemporánea está recorrida por un énfasis de esta extinción del sujeto individual, que Foucault imagina como un rostro dibujado en la arena y a punto de ser borrado. El protagonista de esta literatura es a menudo un individuo que advierte ser una precaria organización del flujo pulsional centrífugo, construida por la cultura a lo largo de los siglos y destinada a deshacerse. Pero el individuo se da cuenta de ser una ficticia cobertura unitaria, sobrepuesta a una desordenada proliferación de impulsos y energías, porque se percata de que carece de un valor central sobre el cual basarse. Entonces: lo que ha entrado en crisis es el funda-

mento de la existencia, la base de los valores sobre los cuales apoyar la propia persona y echar las propias raíces y, a partir de ellas, crecer y abrazar el mundo desde la altura que se logre alcanzar.

Al modelo unitario de una razón, capaz de comprender incluso las contradicciones, las discontinuidades, las diversidades y lo negativo, encuadrándolos bajo la luz de un principio esencial o, al menos, de una determinada dirección espiritual, ha sucedido la explosión de una miríada de unidades o subunidades múltiples, una anarquía de átomos que reclaman una propia y salvaje autonomía y se aventuran simultáneamente en todas las direcciones posibles, sin escoger ni descartar ninguna.

La complejidad y la pluralidad de la vida se han rebelado contra toda razón que intente comprenderlas y juzgarlas —o sea: dominarlas—, contra todo fundamento que pretenda constituir su esencia y señalarles un camino. En todos los planos —ideológico, moral, político— nuestra existencia está caracterizada por esta autonomía salvaje de los sujetos singulares, libres y desarreglados, que no quieren reconocerse en ningún valor que trascienda su inmediatez, y se neutralizan recíprocamente en la elipsis de sus impulsos furibundos y desenfrenados, que se dan de patadas entre sí.

Nuestra época es la prevista por Musil, en la cual el ser sólo es «un delirio de muchos» y la relación entre los hombres está constituida en medio de la «disociación». Este proceso ha sido saludado, en general, como una liberación, como la emancipación de todo modelo tiránico de valores impuestos sobre la anarquía de los átomos: se exalta la revolución molecular, la esquizofrenia, la Babel de los lenguajes y de las palabras liberadas de todo significado, la alteridad de los detalles irreductibles a cualquier universal, la inmediatez indistinta del cuerpo o de un flujo libidinal privado de dirección.

La elipsis del fundamento y de toda razón unitaria es innegable, e innegables son sus aspectos liberadores en relación con los sistemas que han intentado concentrar la vida en un andén de sentido único. Es discutible no obstante, que se trate, en cualquier caso, de una elipsis jubilosa. El análisis freudiano ha disuelto todo pretendido fundamento originario, inmune a las contradicciones de la vida, pero ha puesto al descubierto, de tal guisa, el «extrañamiento» del hombre, la turbadora —y no embriagadora— ausencia de patria. El vejancón de Svevo no encuentra, en lo consabido de su propia disgregación, una ferviente plenitud de deseos, sino el fin del deseo.

Aquel extrañamiento es la verdad del hombre, que ha de rechazar la ilusión de una falsa unidad en la cual encontrar seguridad, pero para mirar a otra, a una verdadera unidad. La razón que proclamaba la unidad y la totalidad del mundo ha sido justamente negada, porque ponía una forma histórica particular, la racionalidad elaborada por la cultura occi-

dental, en el lugar de un principio universal, y la imponía a las demás civilizaciones, o sea a las demás formas históricamente asumidas por la razón, como instrumento de dominio.

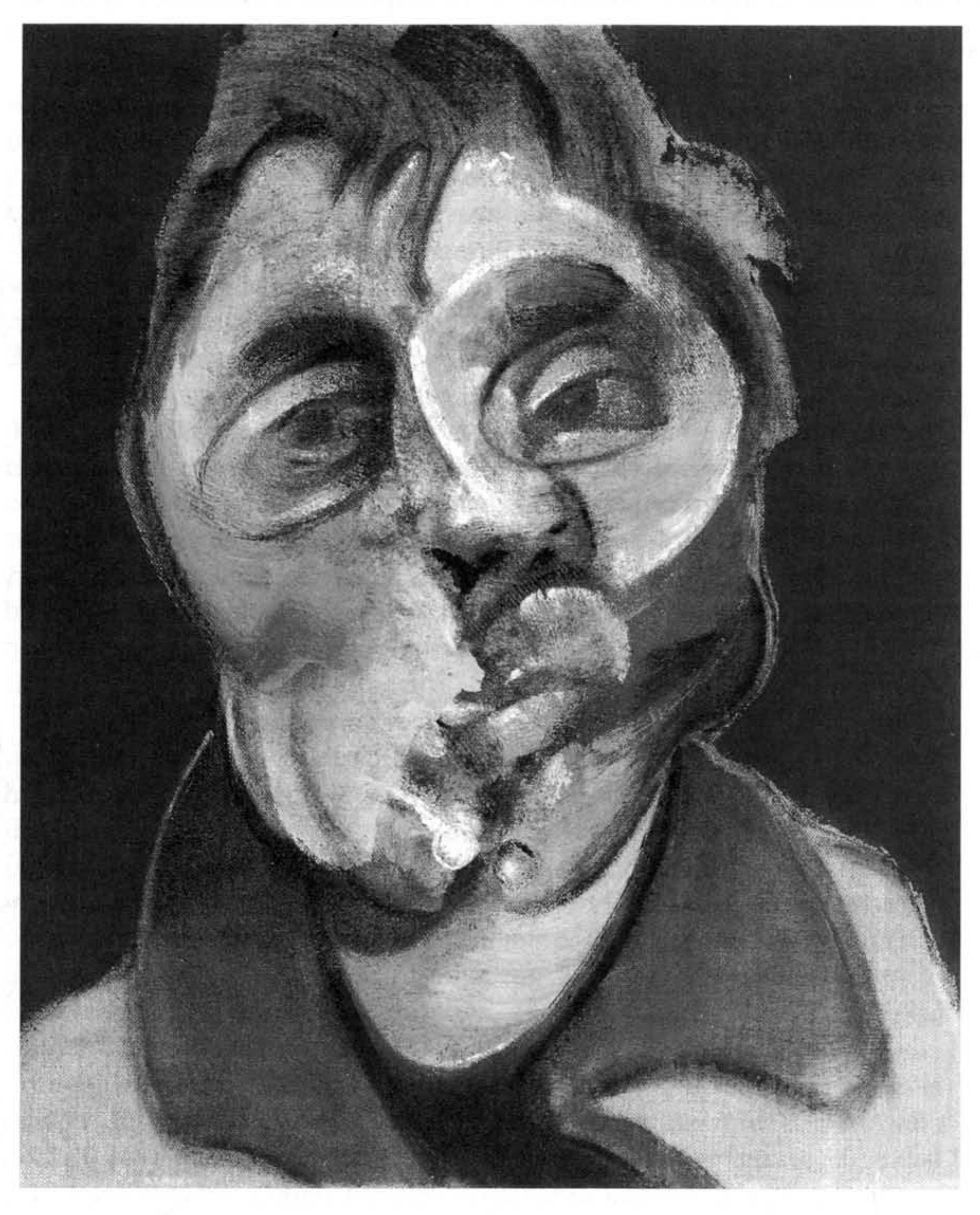
Pero la negación de una razón unitaria que se pretende absoluta, no puede impedir, sino que, por el contrario, ha de permitir la búsqueda de otros modelos de razón unitaria —unitaria, está claro, sólo en cuanto búsqueda de una unidad jamás alcanzada ni conformada definitivamente—. La alternativa entre los dos personajes de Ibsen, Brand y Peer Gynt, entre la rigidez paranoide y la dispersión esquizoide, entre la inmovilidad petrificada y la agitación permanente, es un dilema mortal para cualquiera de las opciones.

Alce Negro, el viejo jefe sioux, que no se inspiraba, ciertamente, en ninguna *ratio* represiva, dice, en su espléndida autobiografía dictada en 1931, siendo ya un anciano, que debe mirarse la vida «desde lo alto de una colina solitaria», o sea desde una perspectiva que imponga orden, sentido y valor. Él sabe que «cualquier lugar puede ser el centro del mundo», pero busca siempre el centro, y sólo esta búsqueda le permite narrar, más allá de todo aislamiento individual, la historia de toda la vida, no sólo de los hombres, sino de los animales y de «todas las cosas verdes».

La mirada desde lo alto, que abraza la diversidad del mundo en su unidad, aunque sin reprimirla, permite comprender lo múltiple. Alce Negro habría tenido todo para pedir al Diablo, porque no hay nada que él no desee y porque, para él, cualquier hierba movida por el viento vale la pérdida del alma. Pero no existe Diablo alguno que pueda dañar a Alce Negro. Perder el alma por amor a todas las presencias de la vida «santa y buena», significa salvarla y recuperarla en la fraternal unión con la multiplicidad de las cosas.

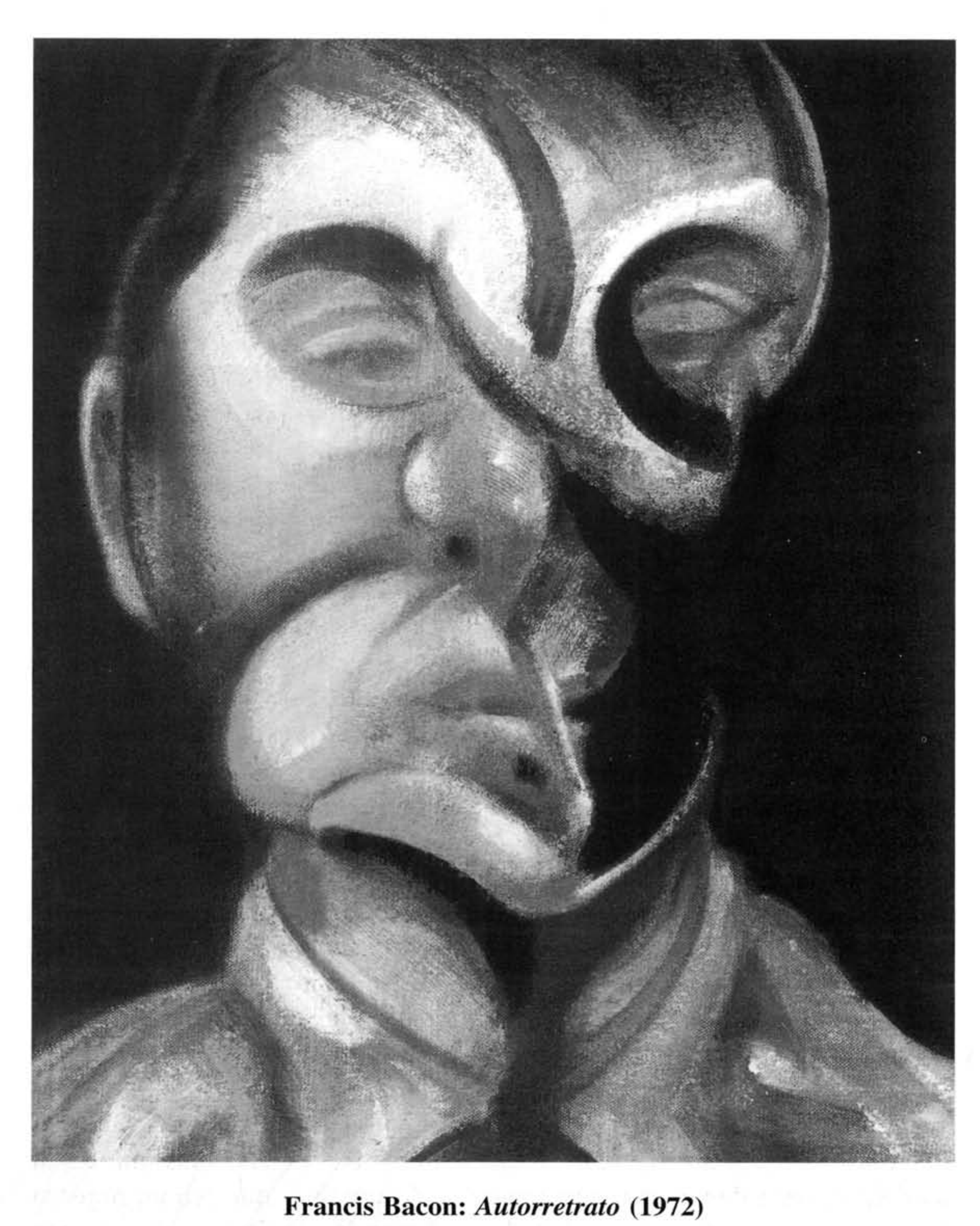
Claudio Magris

(Traducción de B.M.)



Francis Bacon: ***Autorretrato*** **(1969)**

CALLEJERO



Francis Bacon: ***Autorretrato*** **(1972)**

Francis Bacon: una pintura de frontera

Francis Bacon (Dublín 1909-Madrid 1992) ha rehuido siempre la interpretación de sus pinturas. No es que no le haya gustado hablar sobre lo que hace sino que ha rechazado el aspecto representativo que casi toda explicación conlleva. Sin embargo, nunca ha simpatizado con el arte abstracto, un arte que precisamente se ha despegado de la referencialidad al acentuar de manera extrema la pintura misma y que, por otro lado, ha tenido tentaciones de configurarse como un lenguaje autárquico. En sus conocidas conversaciones con David Sylvester rechaza la abstracción porque no encuentra en ella la tensión que sí halla en la figuración, siempre que esa figuración sea, claro, la de Goya, Van Gogh, Picasso o Giacometti.

En el libro que ha publicado la editorial Debate *(Bacon. Retratos y autorretratos,* textos de Milán Kundera y Frances Borel, Madrid, 1996), se recoge el mundo más personal y al mismo tiempo más inaccesible de Bacon, los retratos. En todos ellos hay una nota común que tanto Kundera como Borel señalan: el riesgo. Bacon pinta de manera arriesgada y aunque hay un tono común a todos ellos (lo que llamamos estilo, obsesión o manera) cada cuadro es realmente único, como son únicas las personas que han posado para sus cuadros. Hay que recordar que no son personas anónimas sino siempre relacionadas con la vida del pintor. Tienen nombre y su presencia suscita su deseo, su necesidad de atravesar ciertos límites, de discernir entre el sujeto y la subjetividad. «Lo que yo pretendo —confiesa a Sylvester— es distorsionar mucho más allá de la apariencia, pero devolver la imagen en la distorsión y que sea un registro de la apariencia». Esa necesidad de traspasar los límites evidencia una gran inquietud por el enigma de la identidad humana. Aunque Bacon en ocasiones se balancea entre la figuración y la abstracción, jamás suspende la identidad de esos rostros en el magma de la pintura. Están debatiéndose en el límite, a punto de aparecer o de desaparecer. Sus retratos son, en los mejores casos, pura inminencia. El rostro que vemos sufre, por un lado, la tensión de la abstracción (una nada de la que venimos y hacia la que vamos, un sinsetido último alienta en cada cosa) y por el otro la torsión animal, el desollamiento, la violencia muscular, todo aquello que hace patente nuestra animalidad. Bacon (de nuevo en con-

versación con Sylvester) confiesa que al entrar en una carnicería a veces se sorprende de no encontrarse a sí mismo desollado y colgado de los pinchos que sostienen la carne.

El otro es tanto una puerta al infinito (o el infinito mismo) como un muro que nos cierra el paso. Creo que Milán Kundera lo dice con gran exactitud refiriéndose a los retratos de Bacon: «ese movimiento de la mano que arruga el rostro del otro, con la esperanza de encontrar, en él o detrás de él, algo que se ha escondido allí». ¿Qué es ese algo? Kundera no nos lo dice. No es fácil decirlo, habría que mostrar al cuadro mismo, porque no se trata de un concepto sino de una presencia. No obstante, quizás podríamos señalar que lo que se oculta es la persona misma o, con otros términos, la otredad, aquello que cuando se trata de fijar, se desvanece. Si los retratos de Bacon «son interrogaciones sobre los *límites del yo»* (Kundera), hay que añadir que esas interrogaciones logran atrapar, en su desenvolvimiento, parte de la respuesta.

Hay un autor que ni Borel ni Kundera citan en sus lúcidos textos, me refiero a Bataille. Borel sin embargo nos recuerda que las «figuras son, en las obras de Bacon, las víctimas del sacrificio de la pintura». Es verdad que Bataille fue, en muchos sentidos, un místico, y que Bacon está lejos de serlo. Siempre se consideró ateo, lejano a misticismos y religiones. No obstante pintó muchas crucifixiones e hizo numerosas variantes del retrato de Inocencio X por Velázquez, que le parecía una de las mayores obras pictóricas de todos los tiempos. Una y otra vez confesó que en ambos casos le atrajo no el tema o la anécdota sino el color, la forma, etc. Es curioso: Bacon conceptúa el arte abstracto como falto de tensión por carecer precisamente de relación entre un objeto exterior y la subjetividad, y cuando es preguntado por las obras que más le han influido, da una interpretación abstracta de las mismas. Reniega de la anécdota, de la narratividad, de la posible novela del cuadro, hasta el punto de que cuando es preguntado por un objeto concreto, una jeringuilla, por ejemplo, afirma que no cumple otra misión que clavar al personaje en el cuadro. Ironía que tanto revela como oculta. Sin duda, como en otras ocasiones, hace un poco de trampa para no verse reducido a un esquema, un marbete estúpido o una frase que no puede explicar su sensibilidad. Bataille definió el erotismo como transgresión, incluso hasta la muerte. El otro es el objeto que despierta nuestro deseo y también la negación de esa pregunta. De ahí la recurrencia al sadismo, a las distorsiones del cuerpo y otras formas de violencia que tratan de superar la interdicción y así revelarnos lo sagrado. En Bacon también hay violencia, ejercida sobre los cuerpos, sobre los rostros, para alcanzar el cuerpo, el rostro, la persona, esos límites del yo mencionados por Kundera. Esos límites están cercados por cubos o círculos, formas que delimitan y aislan al individuo en su propia experiencia extrema. Como en Bataille, en Bacon hay atracción

por los cuerpos degollados, es decir, por el otro lado de la identidad, aquello que colinda con lo animal. No nos sirve que Bacon nos diga que es el color lo que le atrae, porque es un color *con significado.* No es el color que podamos encontrar abstraído o en una pared desconchada sino en la carne desollada, vista en una carnicería o en un libro técnico sobre enfermedades bucales. Lo que esa carne muestra es, entre otras cosas, la violencia de la muerte, el otro lado de la piel, el enigma de toda identidad que no termina de revelarse. La actitud de Bacon, aun siendo un pintor muy inteligente, no es analítica sino pasional. Esa pasión no carece de lucidez y distancia, pero hay que afirmar que es un cuerpo a cuerpo con la pintura, un cuerpo a cuerpo con el retrato, un cuerpo a cuerpo con el otro. Los retratos de Bacon nos recuerdan que nos vamos a morir, pero afirman, al mismo tiempo, la vivacidad de esos rostros. Nietzscheano al fin, vivió y pintó con una desesperación alegre.

La frase que he citado de Borel, que esos rostros son víctimas de la pintura, merece algún comentario. Si se sacrifica la «normalidad» del rostro en el ejercicio de la pintura es para devolverle su intensidad, pero restituido desde la propia subjetividad. Bacon suma, mejor dicho, envuelve, al rostro que contempla, con el impulso de sus instintos, de su propio deseo. El pintor se apodera de esos cuerpos y rostros, y expresa tanto el duelo como la excitación, la exaltación de una de las sensibilidades más singulares de este siglo.

Singularidad de la sensibilidad, de la obra y de la concepción de la naturaleza humana. Los retratos de Bacon nos sitúan siempre a un individuo aislado, sin contexto. No los define el oficio, el paisaje, la naturaleza o la ciudad. Están solos. Si pensamos en el resto de su obra, esta afirmación de la esencial soledad del hombre también se hace patente. Incluso cuando aparecen parejas fornicando, Francis Bacon aísla las figuras: están, como las carnes de las tiendas, expuestas. Bacon no quiere distraerse ni distraernos con ningún aspecto narrativo. En alguna ocasión dijo que si no pintaba varias figuras en un cuadro era para no convertir el cuadro en una novela. El hombre o la mujer que aparece en los cuadros de Bacon es un ser solitario, no sólo porque está exento de compañía, de diálogo, sino porque expresa una soledad esencial, radical. El pintor angloirlandés ha declarado varias veces que no tiene realmente con quién hablar sobre los asuntos de arte que de verdad le importan. No deja de ser una afirmación extraña que tenemos que interpretar no como la imposibilidad de comunicar ideas, conceptos, sino como la imposibilidad de un entendimiento que probablemente vaya más allá de las palabras. Tal vez hubiera necesitado otro pintor semejante. Un diálogo de pintura a pintura, porque Bacon, aunque maneja con destreza el diálogo, desconfía de las palabras, sobre todo si se refieren al mundo de las imágenes que él ha tratado de plasmar.

Por mucho que seamos fieles a Bacon en su desdén por la interpretación, incluso en su actitud contra-interpretativa, podemos afirmar que su obra es un testimonio de la soledad esencial de toda persona. Sin duda es una visión parcial. Pero esa parcialidad nos la ha ofrecido entera. Ajeno a la ciudad y a la política, Bacon ha pintado con riesgo, en la cuerda floja —despojando a sus figuras de todo lo accesorio— los límites de la apariencia y de nuestra subjetividad.

Juan Malpartida



Rafael Cadenas: en busca de una espiritualidad terrena

El más reciente libro de Rafael Cadenas, *Gestiones* (1992), se cierra con un extenso poema intitulado «Moradas» que bien puede ser leído como un lamento o como un canto de adiós para un arte moribundo: el arte de la poesía[1]. Elegíaca, la voz de Cadenas se alza allí desde la incertidumbre y vuelve a plantear, casi como un reto, la pregunta por el sentido del quehacer poético dentro de nuestro mundo postutópico. En una frase memorable —cotejo entre pasado y presente— se describe la situación actual del poeta y de la poesía, con una acritud que no escapa a la nostalgia.

> Una vez —se dice— nuestra voz resonó con fuerza, pero hoy se consume en su propia resonancia como una cara en un estanque, y cuando nos hablan de pesadumbre sabemos que ninguna sobrepasa cada uno de nuestros movimientos, este hilo roto que dejan nuestros pasos (p. 151).

Desde este punto final del libro —lugar estratégico que es, a la par, el de una recapitulación y el de una conclusión—, «Moradas» realza, retrospectivamente, la importancia de la meditación sobre el hecho poético en la temática de *Gestiones* y viene a confirmar, de un modo decisivo, el peso que este tópico ha ido tomando en la obra del venezolano a lo largo de dos décadas. Es verdad que mal podría señalarse que se trata de una preocupación nueva en la trayectoria del autor de «Literatura y vida» (1972) y de *Realidad y literatura* (1979), ensayos consagrados por igual a la creación literaria y al arte de la poesía. Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre aquellos escritos y la línea de pensamiento más reciente de Cadenas. Y es que, en su última fase, la reflexión cadeniana se inscribe de lleno en el contexto de la crisis de identidad o, si se quiere, de legitimación del discurso poético contemporáneo, una crisis que recorre nuestro fin de siglo y que, para algunos, anuncia la muerte de la poesía o, al menos, de cierta manera de concebirla. Estrechamente unida a la quiebra del historicismo moderno, a la desaparición

[1] *Las ediciones de los libros de Cadenas que utilizo y las demás referencias bibliográficas de este artículo se indican en la bibliografía final.*

de las grandes «metanarrativas» de la historia, para utilizar el término de Lyotard, esta interrogante sobre el porvenir de la palabra poética ocupa, desde hace varios años, el centro de un debate sordo —es decir, raras veces explícito—, entre escritores, críticos y filósofos de orientaciones muy diversas. Dentro del ámbito hispánico, poetas de la talla de Octavio Paz y de Andrés Sánchez Robayna han aportado ya, en las dos orillas de nuestra lengua, una contribución substancial a la discusión[2]. Y, en Venezuela, es Cadenas quien, a mi ver, ha mostrado mayor inquietud por el tema. Efectivamente, en otra vuelta de tuerca de su ya proteica *démarche,* Cadenas ha ido dibujando de una manera discontinua, en distintos poemas, fragmentos y ensayos, los trazos mayores de una crítica a cierto discurso legitimador de la modernidad poética. Dicha crítica, cabe añadir, resulta tanto más honda, tanto más comprometedora, cuanto que marca, para el propio poeta, una ruptura radical con el pasado de su obra y la asocia al esfuerzo por reformular una concepción de la poesía. Sería torpe querer agotar, en unas pocas páginas, toda la complejidad de tamaña mutación o, mejor, «revolución», pues se trata de una verdadera mudanza de horizontes. Sí es posible, empero, destacar sus rasgos principales, comenzando con el substrato o la base primordial que los sustenta: la toma de conciencia de un gran viraje histórico, de un cambio de paradigma o, si se prefiere, de época.

Esta conciencia ya aparece claramente plasmada en el libro de aforismos, reflexiones y fragmentos que marca un hito y un hiato dentro de la producción cadeniana más reciente: *Anotaciones* (1983). Entre los textos que lo componen, varios destacan nuestro ingreso en un tiempo distinto: «La época de las causas terminó —escribe Cadenas— en el *incipit* mismo. Ya no puedes aferrarte a religiones, ideologías, movimientos, ni siquiera literarios. Se acabaron las banderas» (p. 7). En otra página insiste: «Nada se tiene firme ya, para nuestro bien, excepto la vida, ese misterio, y raras veces la crisis de los que padecen el fin de las ideologías desemboca en ella. Prefieren seguir probando doctrinas en lugar de acoger la doctrina que la quiebra de la historia nos impone: la ausencia de doctrina» (p. 73). Inveteradamente reacio a adoptar credos o sistemas de pensamiento, el poeta que, en *Memorial* (1977), pedía «ojos» y no «puntos de vista», no podía menos que celebrar la desaparición del historicismo y de cualquier teoría determinista que atribuya un motor interno al desarrollo de la historia. Su conciencia de este fin de un modelo de interpretación no se agota, sin embargo, en la sola celebración de la vida, sino que lo lleva a analizar la situación de la poesía ante la nueva coyuntura y lo obliga a revisar sus propias creencias de antaño. En lo que toca al momento por el que la poesía atraviesa, el análisis de *Anota-*

[2] *Cf. el ensayo de Paz (1990) y la reflexión más reciente de Sánchez Robayna (1995).*

ciones difícilmente podía ser más crudo. Cadenas denuncia lo que él llama «el fetichismo del poema» (p. 91), es decir, el culto a un ideal esteticista alejado de nuestra experiencia cotidiana, y, en un corto fragmento, establece una semblanza sin concesiones del estado de aislamiento en que el género actualmente se encuentra.

> La poesía moderna tiende a convertirse en un *corpus* hermético. Se hace para un círculo de iniciados; por los poetas para los poetas. Forman un pequeño *uroboros.* Los poetas, al decir de Cocteau, son «mandarines que se susurran secretos al oído». ¿Qué ha pasado? ¿Se trata de un *fatum* histórico? ¿Es un tremendo desvío? (p. 20).

Podría afirmarse que *Anotaciones* es, en buena medida, un intento de contestar estas preguntas, un esfuerzo por comprender cómo y por qué se ha llegado a semejante atolladero, a esa calle ciega que Barth ha calificado de «literatura del agotamiento». Para Cadenas, el principal responsable es el dogmatismo moderno que, desde hace dos siglos, se expresa a través de una de las mayores doctrinas estéticas de Occidente. Se trata de una doctrina que nos resulta aún muy familiar y que muchos probablemente hayamos defendido alguna vez: esa que convierte a la poesía en una esencia idealizada, provista de un destino histórico propio y de un conjunto de rasgos «constitutivos». Nacida en los albores del romanticismo como respuesta a la doble pérdida de los fundamentos religiosos de la existencia y de los fundamentos trascendentes de la filosofía, esta tesis legitima y propulsa la larga marcha de la poesía hacia su encierro en una rigurosa reducción objetal, en un silencio balbuciente que es el equivalente poético, dentro de las búsquedas de la modernidad artística, del bailarín inmóvil en la danza o de la tela desnuda en la pintura. Jean-Marie Schaeffer ha sabido mostrarnos, en *L'art de l'âge moderne,* cómo la teoría especulativa romántica atraviesa de un extremo al otro nuestra tradición estética, fijando un horizonte de escucha severamente normativo, ya que le impone a la poesía el deber teleológico de realizarse en un lenguaje exclusivo y excluyente, el idioma que mejor define su substancial naturaleza[3]. A lo largo de *Anotaciones,* Cadenas no cesa de manifestar su disconformidad con estas pautas que le parecen enteramente ajenas a su propio quehacer. «Sé que no puedo escribir como lo hacen los poetas más característicamente modernos —señala—, los que han creado el estilo de la poesía actual» (p.90). En otra página confiesa: «Según los cánones del *international style* de la poesía actual, a que se refiere Michel Hamburger, yo no he escrito ningún poema. La impersonalidad, el correlato, la máscara, el objeto, la incoherencia me

[3] *Schaeffer (1992), pp. 11-184 et* passim.

resultan casi imposibles» (p. 65). Sin embargo, el hecho realmente significativo es que, más allá de la disensión personal, Cadenas ve, en tal embargo, el hecho realmente significativo. Más allá de la disensión personal, Cadenas ve, en tal normativa, la causa primera del enclaustramiento y el solipsismo del discurso poético contemporáneo.

La poesía moderna se encuentra en cierto modo ahogada por el estilo, por su preceptiva, aunque informulada, más rigurosa que la tradicional, por su querer decir sin decir, que no debe confundirse con el *parlar coperto,* pues se sitúa con frecuencia en una intransitividad que sobrepasa al hermetismo (p. 110).

Siguiendo esta misma línea de pensamiento, el venezolano va aún más lejos en su crítica de la modernidad poética, pues a la impugnación de la informulada preceptiva sucede la impugnación del fundamento mismo de dicha preceptiva. En efecto, *Anotaciones* contiene varios fragmentos en los que Cadenas denuncia a las claras el error categorial e histórico que ha conducido a transformar los criterios evaluativos de un género en criterios definitorios de una esencia. Lo que observa es que las silenciosas reglas de cierta poesía moderna funcionan, en realidad, como principios de exclusión, ya que no se limitan a describir un texto o un grupo de textos sino que postulan, de hecho, un ideal valorativo y lo reifican otorgándole una dimensión autónoma y trascendente. De este modo, se desconoce una de las enseñanzas primordiales de la filosofía kantiana que establece, en forma incontestable, la imposibilidad de fundar nuestro juicio estético en una pura descripción objetal, pues, en el fondo, los rasgos seleccionados no definen al objeto, no lo «constituyen» como tal, sino que dan cuenta de la relación que nosotros instauramos con él. Evidentemente, tal relación, como bien señala Cadenas, está teñida de subjetividad, es decir, abriga siempre un componente evaluativo que la estrategia hegemónica de la teoría especulativa moderna ha tratado de ocultar.

La poesía moderna también tiene reglas, sus guardianes forman una especie de academia rígida. Como árbitros deciden qué es poesía y qué no lo es. Poesía, por supuesto, es la que a ellos les gusta. El espectro de la poesía es muy ancho; pero ellos eligen una franja y decretan que las otras no existen. Son monoteístas (p. 64).

Detrás de las reglas, lo que se esconde es así un principio de discriminación que representa, hoy por hoy, uno de los legados más nefastos de la modernidad, un legado atacado desde distintas esferas en los últimos años y que, entre nosotros, Cadenas no es el primero ni el único en repudiar. Sabemos que su dogmática gravitación sobre nuestra conciencia estética no sólo ha implicado un empobrecimiento de nuestra sensibilidad y de nuestra experiencia ante otras formas de expresión poética, sino que ha limitado también nuestra lectura del pasado al imponerle los mol-

des de una estructura teleológica: el progresivo camino de la poesía desde lo accesorio hasta la realización de su esencia. «Pero una tradición no tiene por qué correr sólo a través de determinados lechos» (p. 97), escribe el poeta en *Anotaciones.* Aún más, jugando con la definición extensional de la palabra «poesía» y mostrándonos cómo funciona la lógica de la exclusión, Cadenas toma una cita de Mondriani y la somete a la prueba de la ironía:

> Hoy. en la ausencia de Dios, la poesía pareciera convertirse en una misteriosa conservadora y guardadora de los misterios de la vida y de la muerte» (Delfor Mondriani). ¿Cuál poesía? Tenemos que inquirir. Mucha de la que leo está lejos de semejante tarea. Sería mejor usar la palabra poesía con precisión (la poesía de), lo cual de paso pudiera ahorrarnos inconvenientes (p. 112).

Que la cita aquí comentada aluda específicamente a los vínculos entre poesía y religión, no es, en verdad, casual, pues el momento culminante de la crítica cadeniana en *Anotaciones* es justamente la ruptura del poeta con una visión sacralizadora de la poesía. En efecto, este divorcio, que representa la piedra de toque en la evolución reciente del pensamiento de Cadenas, merece que se le preste una singular atención, sobre todo viniendo de quien viene. Y es que nadie ignora que la obra de Cadenas encarnó, como pocas en Venezuela, una idea de la poesía como correlato de la mística y, por ende, como puerta de acceso a un conocimiento extático que se situaría más allá de nuestra experiencia sensible. El poeta de *Intemperie* (1977) y de *Memorial,* fue leído y releído desde esta perspectiva por toda una generación que, en la década de los setenta, adoptó el género del poema breve y a menudo titubeante, súbita iluminación de otra realidad superior. La extraña conjunción o, mejor, la amalgama entre la herencia de la poesía mística española y la popularización de las enseñanzas del taoísmo y del budismo, entronca, en aquel entonces, con la corriente especulativa que, desde el romanticismo, postula una interpretación esencialista de la actividad poética. En el libro ya citado, Schaeffer analiza cómo, ante la crisis del paradigma religioso, la poesía moderna se ve llamada a cumplir precisamente una función de compensación y adquiere, de esa suerte, un aura trascendente. Y la compensación, claro está, marcha al unísono con la sacralización, ya que lo poético toma el estatuto cognoscitivo de una búsqueda de las verdades primordiales, es la ruta hacia un absoluto inaccesible e irreductible a cualquier forma alterna de conocimiento humano[4]. No es otro el fundamento último de ese ámbito exclusivo de la poesía tan criticado por Cadenas y que, durante casi dos siglos, traduce una honda fractura ontológica. Pues un

[4] *Schaeffer (1992), pp. 87-170 et* passim.

buen sector de la literatura moderna hace suya la idea de que existen, en el fondo, dos realidades: aquélla a la que el hombre común tiene acceso en su experiencia diaria y la otra, la mas auténtica, la que sólo se le revela al poeta. No hace falta subrayar dónde se ubican los signos positivos y negativos a lo largo de esta línea divisoria. La devaluación estética de todo lo que toca a los aspectos cotidianos de la existencia es aún lo suficientemente palmaria como para hacer superfluo un comentario. La otra cara de la moneda es una concepción de la poesía como un coto cerrado e incluso «oculto», en los varios sentidos de la palabra, a la manera de una actividad autotélica y reflexiva cuya función la dota de un lenguaje propio y, por supuesto, de una realidad aparte: el más allá donde la palabra transcribe el verdadero ser de las cosas.

La reacción de Cadenas contra esta visión sacralizadora que, como tantos otros escritores, también él hizo suya, puede observarse ya, claramente delineada, en algunos fragmentos de *Anotaciones.* El libro de 1983 no deja de ser, en tal sentido, una referencia decisiva[5]. Sin embargo, hay que esperar hasta 1985, fecha en que se publican los ensayos de *En torno al lenguaje,* para descubrir la afirmación plena de que este cambio de ontología representa una profunda división de las aguas dentro de la obra del poeta. Así, refiriéndose a su producción ensayística anterior, Cadenas escribe en el prólogo:

> En aquellos escritos yo trazaba fronteras. En estos últimos años dejé de hacerlo. Hoy veo todo envuelto por el misterio y no sólo la dimensión que trataba de destacar. ¿Qué diferencia existe, por ejemplo, entre un árbol, un deseo, una palabra? Todo, absolutamente todo, forma parte de la realidad, que es, en última instancia, desconocida. Pero siendo desconocida nos constituye, es nuestro fondo, por lo que también le pertenecemos, lo cual nos confiere una dignidad que no percibimos ni tampoco solemos honrar, pues ¿cuándo la tenemos presente con fuerza decisiva?
>
> Si un árbol es un milagro, no lo es menos un deseo, una palabra. ¿Por qué habríamos de otorgarle un puesto mayor al árbol? ¿Porque no está «contaminado» por el yo? ¿Porque es trasunto de lo desconocido? ¿Quién nos autorizó para establecer divisiones? ¿No es falta de humildad hacer afirmaciones sobre lo que es o no es real?

[5] *Cf., por ejemplo, el fragmento de la página 42: «'La verdadera vida poética es la vida corriente de todos los días'* (The true poetic life is ordinary every day life, *R.H. Blyth,* Zen in English Literature and Oriental Classics). *La frase podría servir de punto final a toda una historia, la de una poesía que pretendió constituirse en mundo autónomo, una poesía poco religiosa, una poesía que no vio nunca la insondabilidad del mundo real, corriente, ordinario, ese mundo que un cambio de mirada puede hacer centellar, pues un grano de arena es tan asombroso como un sol; ambos pertenecen al misterio. Tal poesía, que aún señorea tanto, está hecha por hombres que establecen distinciones entre 'cenar y leer poesía, entre lo real y lo ideal' (eating your dinner and reading poetry, between the real and the ideal). Platón sigue en pie. Es evidente que al ser postulada esa su dualidad, lo real queda desvalorizado».*

Todo pertenece a una misma dimensión, todo o nada. Así, comencé a recuperar lo que la poderosa dialéctica de los místicos me había arrebatado. De paso: ellos, que propugnan el silencio, no parecen contar entre sus muchas abstenciones, las verbales.

Es extraño que para acallar la mente haya que usar tantas palabras.

Digo esto con el mayor respeto, pues mi deuda con los místicos es inmensurable (pp 8-9).

No creo errar si digo que, en este punto de ruptura, en esta crisis de conciencia, se inicia la «otra» obra poética de Rafael Cadenas, una nueva aventura cuyo mejor testimonio es, por de pronto, el libro *Gestiones*. En él y en la recopilación de fragmentos que se publica simultáneamente el mismo año, *Dichos* (1992), se evocan muchos de los temas ya tratados en *Anotaciones* e incluso en algunos de los ensayos de *En torno al lenguaje;* pero esta vez se les enfoca desde la perspectiva de aquel que mira hacia adelante y trata de recorrer el mapa imaginario de una poesía por venir. En otras palabras, Cadenas comienza a llevar a la práctica de la escritura un concepto renovado de lo poético y define, con él, una búsqueda inédita dentro de su trayectoria. Una breve nota de *Dichos,* parece describir el nuevo camino: «Casi todas las místicas se fundan en la negación de lo que existe. ¿No es posible una *espiritualidad* terrena?» (p. 55). En mi sentir, es esta idea de una *quête* espiritual pero ahora arraigada en el misterio de lo más inmediato, en nuestra contingente «terredad», como diría Eugenio Montejo, lo que constituye el horizonte actual de la poesía de Cadenas. Incontestablemente, no pocos poemas parecen ofrecernos, en *Gestiones,* una versión menos optimista de tal poética y, en general, del probable futuro de la poesía. Baste recordar las líneas de «Moradas» que citaba en un comienzo o acaso ese otro texto que compara al poeta con el albañil y que se intitula «Tal vez algo queda en pie» (p. 81). Sin embargo, no es menos cierto que la ironía cadeniana puede tratar, con distancia y con mucho humor, la cuestión de lo poético. Sirva de ejemplo el poema que se titula «Al lector» y que encabeza, en el libro, la sección «De poesía y poetas».

Los que hacen las reglas
no quieren que hablemos
nosotros
sino
las palabras.
Desean
hacernos desaparecer
de la página;
pero no nos resignamos.
Somos viejos actores (p. 71).

Más allá de la risa o de la sonrisa que estos versos suscitan, quizás habría que subrayar cómo el poeta que, allá por los años setenta, denunciaba el imperio del «yo», se reconcilia aquí con las virtudes de la subjetividad, a través de su rebelión contra el dogma de una poesía impersonal. No es éste, evidentemente, el único cambio que se observa en *Gestiones*. En el libro, Cadenas le resta preeminencia al tema del silencio, da un lugar cada vez mayor a la prosa, recupera los colores de la oralidad, recentra su discurso en la vivencia diaria y, en fin, trata de ser fiel a una magia cotidiana. Pero tal vez nada describe mejor su transformación que la celebración del erotismo y del cuerpo en los poemas intitulados «Donne» (p. 99) y «Rubens» (p. 101), breves homenajes a los dos maestros barrocos. Si se les compara con el tratamiento pronunciadamente místico del tema amoroso en *Amante* (1983), es claro que, con ellos, el poeta nos propone el más alto símbolo de su nueva visión: la espléndida imagen de una palabra humana encarnada en el deseo. Valga la cita del primero de los dos textos.

> El gran visitador de señoras (great visitor of Ladies)
> desiste.
> Una sola ocupará su vida
> canonizada en adelante por esta conjunción.
> La carne no ha conocido más exaltados tributos.
> El cuerpo, ese gran príncipe,
> volvió a relucir en las palabras (p. 99)

Por lo que respecta a la meditación sobre el arte de la poesía, no pocas páginas de *Gestiones* acompañan esta revolución del universo cadeniano. «No hay diferencia entre lo ordinario y lo extraordinario» (p. 22), escribe el venezolano en *Dichos* y, en el libro de poemas, consecuente, define su labor como «algo humilde pero necesario» (p. 79), como la búsqueda de «esa demasía: lo simple» (p. 49). El poeta es así «apenas / un hombre que trata de respirar / por los poros del lenguaje» (p. 75), un observador cuya atención a lo más inmediato le lleva a vivir «de amanuense asombrado» (p. 55). No habría que tomar, empero, muy a la letra estos votos de pobreza y de humildad a los que Cadenas ya nos tiene acostumbrados. Pues el reverso de la medalla es una soberana reivindicación de los poderes expresivos de la poesía, que, rompiendo con el tema del silencio, se articula en tomo a otro tópico bien arraigado en el discurso del poeta: el tópico de la percepción. «Si miras bien, con ojos desusados —se lee en *Dichos*—, no conoces ni conocerás lo que te rodea» (p. 61). Y, en tres versos de *Gestiones*, el autor insiste: «Todo ocurre / en los ojos / acogedores» (p. 33). Al igual que los famosos votos, repitámoslo, el tema del subjetivismo tampoco es nuevo, pero ahora resuena sobre el trasfondo de la ruptura con la doble ontología especulativa y se vincula al intento de

fundar la poesía en la continuidad de nuestra experiencia ordinaria. En este territorio, que sí es nuevo para Cadenas, el discurrir sobre la mirada y el asombro constituye el eje central de una indagación no ya de lo sobrenatural sino de lo más natural o, mejor, de lo más cultural. Me refiero a ese pan nuestro de cada día que es la capacidad del hombre para producir sentido, para construir y reconstruir su mundo con redes de símbolos que no se cierran sobre sí mismas, como creían los estructuralistas, sino que abrigan siempre la posibilidad de decir aquello que aún no ha sido enunciado. «El poema —afirmaba Gadamer— no es más que una palabra pensante en el horizonte de lo no dicho». Creo que la poesía, tal y como ahora la concibe el venezolano, se nutre de esta posibilidad —lo decible— que define, en términos de grado y no de esencia, la especificidad de la actividad poética frente a nuestro vivir cotidiano[6]. «El prodigio de lo dado y el prodigio de lo que el hombre hace —escribe el poeta en *Dichos*— remiten a un mismo manantial» (p. 54). Paralelamente, en varios versos de *Gestiones,* nos invita a dejarnos «tomar de la mano por lo inoído» (p. 113) y a aceptar no ya el silencio sino el desafío de «lo informulado» (p. 151). Resulta obvio que, para Cadenas, reconciliar al género poético con nuestra prosaica existencia no significa levantar los inventarios domésticos con que nos abruman tantos bardos «cotidianistas». Si algo significa, es caer en la cuenta de que nuestro mundo, como decía Merleau-Ponty, nos exige un acto de creación constante, ya que nuestra imaginación participa en cada una de nuestra percepciones y nuestro pensamiento es también la materia de la que estamos hechos y de la que está hecha buena parte de nuestra realidad. El poder expresivo de la poesía viene a enraizarse así en el permanente juego de entendimiento, mirada y lenguaje que constituye lo real como sistema de signos compartidos, pero que, al mismo tiempo, abre la posibilidad de desplazar la frontera de lo que nos ha sido dado conocer, hasta ese punto donde comienza la facultad humana de comprender que algo tiene sentido y que, por ende, ya se puede decir, ya se puede revelar y reconocer, ya se puede integrar a nuestra experiencia. Juan Malpartida afirma en una aguda frase que «el acto de lectura poética propone, más allá de los significados concretos del texto en cuestión, una respuesta a la conciencia de sí del sujeto»[7]. Estas palabras resumen con precisión el contenido actual de la escritura de Cadenas, si se entiende que, en la experiencia de la poesía, la conciencia

[6] *Por extraño que parezca en este contexto, el interés de Cadenas por la obra de Rilke —a quien se dedica toda una sección en* Gestiones *(pp. 119-149)— procede justamente de la renovación continua de la sensibilidad y de la experiencia que caracteriza al verso del órfico poeta y lo define como un diálogo constante entre el sentir del mundo y las posibilidades revelatorias del lenguaje. Cf. además los fragmentos sobre Rilke en* Anotaciones *(pp. 55-58).*

[7] *Malpartida (1993), pp. 81-89.*

de sí es conciencia del mundo. Dentro de *Gestiones,* un buen ejemplo de la lucha continua del poeta con los márgenes del pensamiento y del lenguaje, vista desde el ángulo del fracaso de una intuición, es el poema «Cuando no nos atrevemos», apretada crónica de una caza espiritual entre impresión y expresión.

> ¿Qué zona queda eximida?
> Se arrastran
> los sobreentendidos (o subentendidos),
> las entrelíneas,
> las interrogantes,
> los hiatos,
> los bastidores,
> el reino del resquicio, el entre, el sub,
> los prefijos,
> el juego;
> nada en los suburbios del día,
> una posibilidad consumida,
> nuestro guardián golpea,
> se encarga —es eficiente— de la labor,
> se interpone,
> cose las roturas,
> no deja brecha (p. 27).

Es difícil saber hacia dónde ha de moverse mañana la poesía de Rafael Cadenas; pero si, de algún modo, la descripción que he esbozado es justa, me parece que su obra atraviesa hoy por uno de sus momentos más interesantes. Y es que se trata de un momento que no sólo representa una honda revolución en la trayectoria del poeta sino que bien puede anunciar el camino de la poesía venezolana en los años por venir. Su apuesta actual por una palabra del acecho cotidiano, como antaño su relación con la mística, no ha de pasar inadvertida, pues Cadenas es, sin lugar a duda, uno de nuestros poetas más leídos e influyentes. Una vez más, es él quien, en una fase crítica, da el ejemplo de una capacidad de reflexión y de una honestidad intelectual formidables a la hora de despedirse de un pasado y de proseguir la búsqueda. No quisiera terminar estas líneas sin añadir que, en realidad, la renovación de la aventura poética cadeniana no sólo puede interpretarse como un avance sino también como un regreso a las fuentes primeras de la modernidad y, en particular, a la faz más luminosa del romanticismo. Pues, como bien enseña Colin Falck, en ciertos románticos y, por supuesto, en Kant, están ya las bases de esa espiritualidad de un aquí y de un ahora, de lo inmediato y lo contingente, que es hoy el norte del venezolano[8]. ¿Cómo olvidar, en

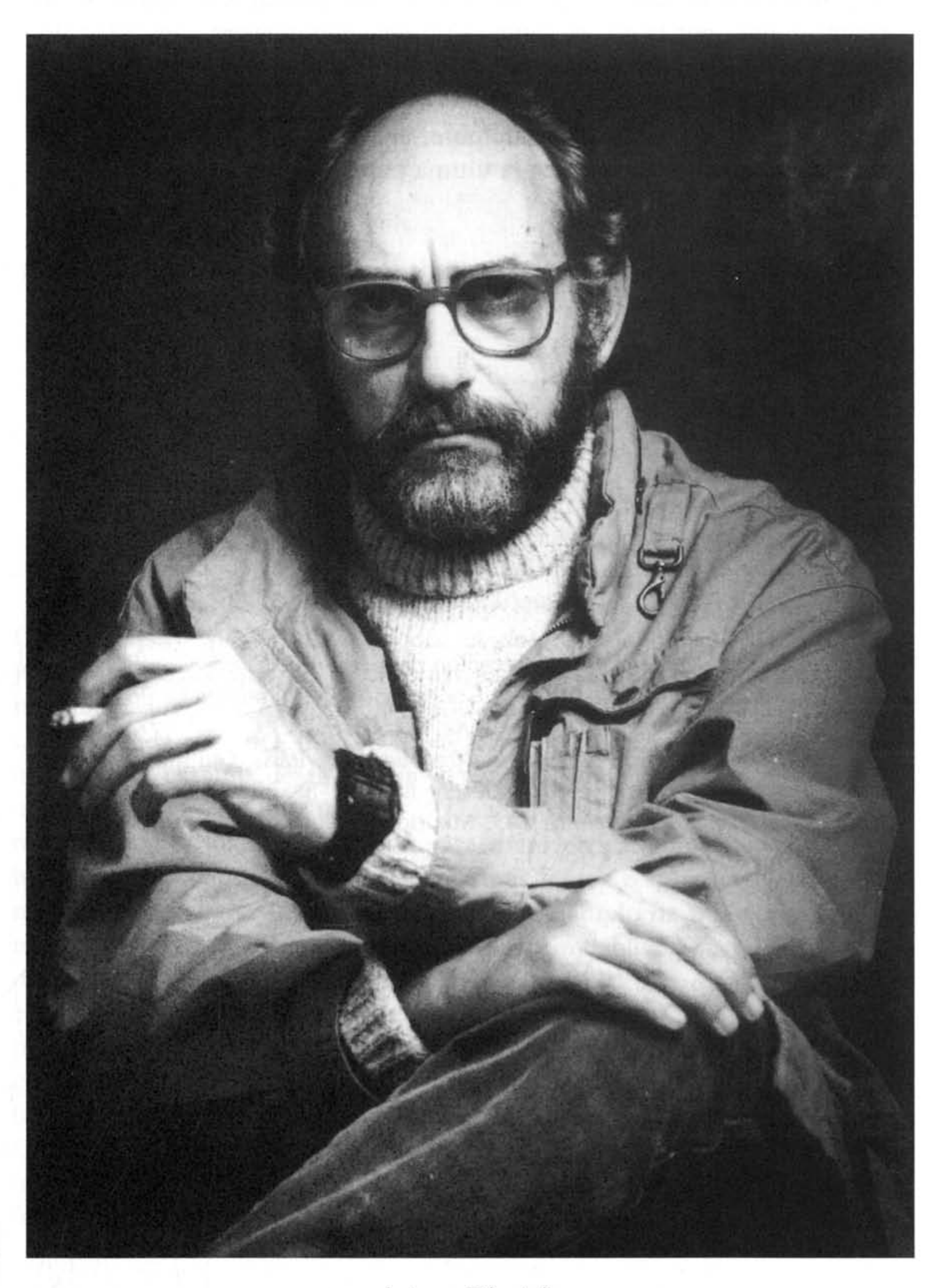
[8] *Falck (1994).*

efecto, al visionario Blake cuando afirmaba que las verdaderas divinidades estaban en el pecho de cada hombre? ¿Cómo olvidar al Shelley que defendía a la poesía como un instrumento único para aprehender nuevas relaciones entre las cosas? ¿Cómo olvidar al Kant que definía a la intuición poética como aquello que da mucho que pensar sin fijarse en un concepto y que, por tanto, es siempre un reto para nuestra capacidad lingüística? También ellos vislumbraban lo que Cadenas y otros poetas contemporáneos nos han ido demostrando en las dos últimas décadas: a saber, que, más allá de la incertidumbre, el silencio de los espacios trascendentes no es ni tiene que ser la última palabra de nuestra muy terrena y muy amada poesía.

Gustavo Guerrero

Bibliografía

CADENAS, RAFAEL 1983, *Anotaciones,* Caracas, Fundarte.
— 1985, *En torno al lenguaje,* Caracas, UCV.
— 1992, *Dichos,* San Felipe, Ediciones La Oruga Luminosa.
— 1992, *Gestiones,* Caracas, Pomaire.
FALCK, COLIN 1994, *Myth, Truth and Literature,* New York/ London, Cambridge University Press.
MALPARTIDA, JUAN 1993, «Sujeto y creación poética». En: *Cuadernos Hispanoamericanos* 520, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 81-89.
PAZ, OCTAVIO 1990, *La otra voz,* Barcelona, Seix Barral.
SCHAEFFER, JEAN-MARIE 1992, *L'art de l'âge moderne,* París, Gallimard.
SÁNCHEZ ROBAYNA, ANDRÉS 1995, «Deseo, imagen, lugar de la palabra». En: *Cuadernos Hispanoamericanos* 543, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 39-53.



Arturo Ripstein

Entrevista con Arturo Ripstein

Treinta años ha cumplido Arturo Ripstein haciendo cine, sin cejar en su labor a pesar de las duras batallas que supone hacerlo, más aún en las difíciles condiciones que acechan al cineasta latinoamericano. Sobre todo cuando arriesga crear obras de verdad.

Su primer largometraje, *Tiempo de morir* (1965) lo realizó a los 21 años; se basaba en una historia de Gabriel García Márquez, con guión de éste mismo y del gran novelista mexicano Carlos Fuentes. Fue recibido como una joven promesa para una cinematografía que necesitaba una renovación a fondo, ya agotada tras el auge de sus años de oro en las décadas del 40 y 50.

Ayudante y amigo de Luis Buñuel, uno de los inspiradores de su ya imparable dedicación al cine, Ripstein tuvo también el apoyo (a menudo conflictivo) de su padre, un productor sagaz pero a la vieja usanza. Sin embargo, esos promisorios comienzos no evitaron que durante mucho tiempo su carrera conociese tiempos difíciles, alternando obras que afirmaban su mundo expresivo y otras más coyunturales, que hacía para seguir en el oficio.

Esta lucha con frustraciones y trabas, no impidió que siguiera buscando un cine «contra la corriente», como él dice, que cada vez afirma con mayor fuerza, rigor y un estilo original.

El castillo de la pureza (1972) y *El lugar sin límites* (1977) muestran que su camino se expresa con libertad creciente y anuncian un período de madurez que estalla en varias obras de plenitud: *El imperio de la fortuna* (1985), *Mentiras piadosas* (1988), *La mujer del puerto* (1991), *Principio y fin* (1993) y *La reina de la noche* (1994). Estas tres últimas, espléndidas obras maestras, son también una renovación del melodrama clásico, subversivo y feroz.

Como suele suceder con el cine del continente iberoamericano, la obra de Ripstein es bastante ignorada en Europa, incluida España; y esto último es menos justificado. Después del premio en San Sebastián a *Principio y fin,* se estrenaron en Madrid *La reina de la noche, La mujer del puerto* y *Profundo carmesí.*

Su nueva visita a España, al homenaje que le ofreció el Festival de Cine de Huesca, permitió mantener con Ripstein una larga conversación.

Actualmente, da clases en la Universidad del Sur de California. Es una de las formas de ganarse el pan entre película y película, ahora que ya es imposible vivir solamente con el cine. Sobre todo cuando sólo rueda lo que le gusta y cuando quiere.

El arte es peligroso

Dijo Ripstein: «El cine se ha vuelto un instrumento de entretenimiento, del envilecimiento y de la esclerosis de la conciencia. Ya no está hecho prácticamente por cineastas, sino por corporaciones, por abogados, agentes, hombres de negocios. Ha dejado de ser una idea punzante, íntima y explosiva de la visión de los poetas para convertirse en el dulce pacificador de adolescentes.

«Es el cine de la hegemonía el que priva en este continente; es el cine al que, si tienes el privilegio de vivir en un país como el mío, donde las cosas son tan violentas y tan inquietantes, tienes que oponerte. Yo realmente filmo por venganza: la realidad que me toca me horroriza y trato de hacer otra. Y la única forma que tengo es mostrar ésta de la forma más desnuda y descarnada. Siempre he pensado, como Picasso, que el arte es peligroso».

Los cineastas latinoamericanos, para quienes cada nueva película puede ser la última, son conscientes de la hegemonía comercial de Hollywood —un nombre legendario, pero que tiene mil cabezas como la hidra—; es más que una competencia: es una forma global de asesinar la creación.

«Ya no es que los viejos productores hayan sido reemplazados por gente ajena al cine; es una red burocrática, inexpugnable. Ya son tan caras las películas, son tan altísimos los costos, que no hay productores ni cineastas. No hay un productor que tenga la corazonada de que ciertos temas, cierto equipo, ciertas personas, van a hacer una película buena. En este momento la palabra es 'vamos a hacer una película eficaz, exitosa'. Antes, el término era otro: los cineastas quieren hacer el mejor cine posible. Los ejecutivos de los grandes consorcios económicos sólo quieren hacer el cine más rentable posible».

«Sí, es cierto que siempre quisieron eso... Pero es que ahora no quieren otra cosa. La consideración de sus calidades deja de tener sentido y existencia. Estoy hablando del cine mayoritario, no todo es así, claro. En Estados Unidos, incluso, hay ejemplos de espléndidos cineastas que están en otro camino y que también filman 'en contra'. Esto es claro y evidente. También es muy claro con los cineastas de otros países, que bajo la influencia omnímoda del Hollywood, pretenden hacer aplicaciones extralógicas de lo que el cine debe ser. Cineastas que en Francia, Argentina o

México tratan de ser directores de Hollywood. Ese es un contrasentido y un horror, una concesión por partida doble, una derrota por triplicado».

Tiempo de morir

Eso trae a la memoria algunos ejemplos recientes: Luis Puenzo en Argentina (después de su Oscar) o Alfonso Arau en México, han probado el camino peligroso de hacer cine en la «Meca del Cine». Los resultados —sin contar con el motivo económico— fueron tan ambiguos como alienantes.

Conviene volver ahora a la propia trayectoria de Arturo Ripstein, cuando en 1965, muy joven, hizo su primer filme, *Tiempo de morir* que rompió en cierta medida con el anquilosado cine mexicano de entonces:

«Pertenezco —cuenta— a una generación en cierta medida afortunada: México estuvo durante muchos años cerrado a nuevos cineastas, porque los sindicatos impedían el acceso a la realización. La generación a la cual yo pertenezco (ante esa situación que esclerotiza y envilece) ingresó en el cine a través de un concurso llamado experimental, el único que se hacía fuera de la industria... Curiosamente, como tú dices, fue organizado por el sindicato, el mismo que impedía el acceso a nuevos cineastas... Este concurso llamado experimental, poco tenía de experimental, salvo la película de Rubén Gámez que ganó. Se llamaba *La fórmula secreta.* Yo, pues, formo parte de esa generación. Tuve la oportunidad —mientras mis compañeros hacían sus películas fuera de la producción y los sindicatos, de hacer mi película dentro de la industria: era hijo de productor...»[1].

«Con más dificultades de lo que parecía, pude hacer una película. Tuve el buen ojo y la fortuna de contar con Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes como guionistas. En esos momentos, García Márquez era un autor bastante desconocido en el mundo. Si bien *Tiempo de morir* iba contra el cine más común que se hacía entonces, tuve que aceptar una serie de convenciones impuestas, sí, por mi padre. Era una época en que América Latina sufría crisis económicas y el cine mexicano ya tenía menos éxito y había perdido sus mercados naturales, que eran los países hispanoparlantes. Entonces se me exigió que fuera un filme de vaqueros, porque la crisis hacía que las películas tuvieran cada vez menos éxito y se vendían a cuenta de distribución. Esto se volvía un círculo vicioso: se recaudaba cada vez menos y luego se hacían filmes cada vez peores porque no tenían mercado y el público disminuía. Esta era la situación a

[1] *Alfredo Ripstein Jr. conocido productor mexicano de «la vieja guardia»... Sin embargo produjo hace poco* El callejón de los milagros *(1995) de Jorge Fons, basado en una novela de Naguib Mahfuz, el premio Nobel egipcio.*

que se me enfrentaba en el momento de comenzar. Eso sí, hacía que tuviera otra visión, otro aliento. Esta era al menos mi pretensión en ese momento: hacer un cine que no fuera el que yo veía que se hacía cotidianamente en la industria».

«En aquellos momentos, además, todos estábamos influidos por la *nouvelle vague:* queríamos ser, en el peor de los casos, Chabrol y en el mejor, Resnais o Truffaut, lo cual podía ser muy malo. Es cierto que queríamos que *Tiempo de morir* fuera más contemporánea, no vaqueros a caballo sino en *jeep.* Pero quizá, treinta años después, resulta que ese aspecto que tuvo, con esos diálogos tan raros de Carlos Fuentes, le da una cierta intemporalidad, que hace difícil datarla».

Recuerdos del porvenir

«Después de *Tiempo de morir,* hice una película de cuyo nombre no quiero acordarme[2] y luego *Recuerdos del porvenir* (1968), un filme malhadado desde muchos puntos de vista que comenzó mal; estaba basado en una novela de Elena Garro —espléndida por cierto— que trataba de una época, en México, muy poco conocida en general: la guerra cristera. No me fue autorizado por la censura que tratase de esa época. Hubo que cambiarla y, en una palabra, nació mal. Y después hice *El castillo de la pureza* (1972) con argumento de José Emilio Pacheco, una película de la cual todavía estoy muy orgulloso».

«Era el período de Rodolfo Echeverría (el director de la Cinematografía, que además era hermano del presidente del país). Fue quien permitió hacer cine a todos los que empezábamos. Fue un apoyo muy importante en esos momentos. Yo hice sólo dos películas y media con Echeverría, pero su apoyo al cine nuevo que queríamos hacer fue muy importante. Le cambió el rostro al cine mexicano, sin la menor duda. Y estoy convencido de que esa fue la verdadera época de oro del cine y no la anterior así llamada, la de Hollywood mexicano, con grandes estrellas, actores y directores con grandes salarios. De aquél período realmente se pueden rescatar muy pocas películas; se hacían muchas, pero sólo se pueden contar las del Indio Fernández, unas pocas de Gavaldón y de Fernando de Fuentes».

Buñuel y los náufragos de la calle Providencia

El ángel exterminador, la genial película de Luis Buñuel, se basaba en *Los náufragos de la calle Providencia,* una pieza de José Bergamín, de

[2] Juego peligroso *(1966).*

la cual ya en 1952-54 había escrito una sinopsis que amplió y transformó en 1962 para convertirla en *El ángel...*

El náufrago de la calle Providencia (50 minutos, hechos en 1971) es una suerte de documental que Ripstein realizó en una especie de homenaje al maestro:

«Es un divertimento. Yo le daba mucho la lata a Buñuel, porque quería filmarlo, hacer un documental sobre él. En cierto momento, creo que por cansancio, accedió a que fuéramos con las cámaras a filmarlo, a condición de que no hiciera nada y no pronunciara una sola palabra. Entonces con Rafael Castanedo —que es el verdadero responsable de esta película— lo filmamos haciendo cócteles: sus famosos buñuelos y los martinis secos. ¡Inolvidables! Pero lo que hacía es prepararlos sin pronunciar palabra. Rodamos esto con comentarios de gente que lo conocía o había trabajado con él, como Max Aub, Carlos Fuentes, Lilia Prado, Julio Alejandro, Carlos Savage. Pero el montaje acabó siendo una especie de cosa pretenciosa y escandalosa, que pensamos en aquel momento que era más homenaje que los homenajes. Pusimos música wagneriana y el documental terminó siendo estrepitoso y estruendoso. Durante muchísimo tiempo estuvo perdido y hace poco Rafael Castanedo encontró el negativo y está trabajando en rehacer el montaje acortando la música y todo eso. Fue un divertimento que se hizo gracias a que Buñuel nos permitió ir a su casa y filmar cosas íntimas, como su recámara. Lo más singular de este documental es que a Buñuel le divirtió mucho la idea de que él estuviera haciendo cócteles: insistió muchísimo en que me había robado esa secuencia para reproducirla en *El discreto encanto de la burguesía,* donde Fernando Rey aparece preparando los mismos cócteles que Buñuel había hecho en nuestra película.

Cómo inicia su colaboración con Buñuel

«Buñuel era amigo de mi papá. Yo nací dentro del cine; mi papá es un productor importante en México y hace muchas películas, muy comerciales, pero es un hombre muy respetado y yo tengo el privilegio de haber estado muy cerca de este cine. Él no producía películas como las de Buñuel, pero los unía la predilección por las armas. Los dos tenían grandes entusiasmos por ir al campo de tiro y disparar balazos. Entonces yo conocí a Buñuel desde pequeñín, acompañaba a mi papá al campo de tiro. Años después, sin saber todavía con precisión por dónde iba a ir, estaba seguro de mi destino como cineasta. No sabía si iba a ser productor, director u otro elemento técnico; sólo sabía que no quería ser actor, pero lo demás no lo tenía claro. Hasta que mi papá me llevó a ver *Nazarín* y fue para mí como un ataque rabioso, incontrolable. Me picó la malaria de Buñuel y me levanté de mi asiento diciendo que quería hacer

películas así. Tenía quince años y mi papá estaba muy turbado por esa decisión. Esperaba que yo fuese su sucesor en el cine comercial, habitual, que él manejaba con tan buen desempeño. Y yo rehusaba tal desempeño y buscaba otras alternativas o por lo menos ser totalmente distinto.

«Fui a tocar la puerta a Buñuel, porque yo lo conocía del campo de tiro; y le dije que había visto su película y que quería ser director como él. Me cerró la puerta en las narices. Poco después, siendo él un hombre compasivo y yo un jovencito de quince años, me abrió y me metió en su casa. Me llevó a su sala y cogiendo un proyector, lo puso sobre la mesa, trajo una pantalla y me proyectó dos veces *El perro andaluz.* Y me dijo: «Estas son las películas que yo hago. ¿Todavía quieres ser director?». «Más que nunca», le respondí. A Buñuel le produjo gracia que un jovencito fuera tan contumaz. Como lo he sido toda mi vida. Después, más o menos, me dejaba entrar en su casa, estar cerca de él y conversar. Cuando hizo *El ángel exterminador* le pedí permiso para ser su asistente, pero el sindicato no accedió. Entonces fui algo así como su vigía personal. Lo recogía en su casa, lo llevaba algunas veces al estudio, le cargaba el portafolios todo el día y sobre todo me dedicaba a preguntarle por qué hacía las cosas. Yo había trabajado así antes con muchos directores del cine mexicano y ese aprendizaje, sobre todo con los malos, era muy estimulante y muy importante, especialmente porque trabajar con un director malo hace que uno tenga una serie de ideas y de opiniones distintas a las que el director malo plantea».

«Yo estaba convencido de que era mucho mejor que prácticamente todos los directores con los que me tocaba estar cerca. Hasta que me encontré con Buñuel, con quien las alturas eran otras y las distancias se medían con otro rasero. Lo que hacía con Buñuel era preguntarle cosas. Por ejemplo por qué de la bolsa de Nadia salía una pata de pollo: me decía, bueno, que era irracional y yo le pedía que me lo clarificara. Yo era un niño de 18 años en aquel momento y era un irreverente, que le decía que no podía contestarme que sólo era algo irracional y que por qué era una pata de pollo y no un nabo, un clavo o un reloj que no camina; entonces se sentaba y pensaba y, gracias a que pensaba e inventaba respuestas divertidas, no me corría de la filmación. No se enojaba para nada, me tenía cariño, creo que le conmovía que un jovencito destinado a ser dueño de una productora para hacer películas muy rentables, escogiera otro camino. Eso lo entretenía y por eso Buñuel fue generoso conmigo y me otorgó su amistad».

Cómo actuaba Buñuel

Esa actitud temprana de Ripstein, que se apartaba del camino fácil que le ofrecía su padre, poderoso productor comercial, para optar por la inde-

pendencia creadora, era más audaz en una época en que el mismo Buñuel tenía que depender del imperio de los productores:

«Sí, Buñuel también; el concepto de 'autor' no existía en ese momento. Sucede que muchos de los proyectos que Buñuel tenía entre manos entonces, trascienden la mera calidad de productos rentables y habituales, gracias al genio que él poseía. Muchas de las películas que Buñuel tenía entre manos, podrían haber sido hechas por otros directores como productos habituales, perfectamente olvidables. Con *Los olvidados* tuvo la oportunidad de hacer otra cosa, aunque él se quejaba de que no le habían permitido incluir ciertos elementos surrealistas (la orquesta de cien músicos tocando en un edificio en construcción, por ejemplo). Se quejaba mucho, per ahora uno agradece a la vida, porque eso hubiese sido un elemento de distracción. Así ha tenido esa mirada cruel e implacable. Se agradece que no hubiese tenido esas 'distracciones', de guiño de grupo surrealista, más bien hechas para sus amigos».

«Ahora bien, Buñuel tuvo de pronto la oportunidad de hacer películas muy personales pero mezcladas, curiosamente, con filmes de interés comercial. Después de *Los olvidados,* Buñuel hace *Susana (Demonio y Carne),* cuyas intenciones eran completamente distintas a las de aquélla, y luego *El río y la muerte,* que es un filme muy comercial con detalles entretenidos, como ser un cura que porta armas, y cosas por el estilo. No era algo memorable, pero toda la obra de un autor no tiene que ser memorable en su totalidad. Uno podrá ser recordado si los hados y el dios de los cineastas lo permiten, por dos o tres cosas. Incluso hay cineastas recordados por dos o tres secuencias. Como ejemplo, en México hay una película, *La mujer del puerto,* hecha por Arcady Boytler en los años 30, que yo refilmo cincuenta y tantos años después[3]. Esta película es recordada por una secuencia y por las fotografías. Yo nunca vi la versión original de *La mujer del puerto* y se me antojaba mucho rehacerla a partir de la iconografía. Por eso uno no tiene que ser genial todos los días ni que todas las obras sean perfectas. Muy pocos cineastas han tenido esa gracia; quizá Kurosawa sea uno de los pocos casi sin fallas. Buñuel incluso tiene sus grandes derrapones, admitidos por él y violentamente señalados por él mismo. Pero claro, sus aciertos son tan formidables que los desaciertos se minimizan. Para mí, las favoritas son *Nazarín,* que fue tan decisiva para mi vida, y *Los olvidados.* En suma, películas de la etapa mexicana y en blanco y negro».

[3] La mujer del puerto *de Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla, se basaba en el cuento «El puerto» de Guy de Maupassant (1933).*

Encuentro con Gabo y Carlos Fuentes

Una de las características de los directores autores es que a pesar de trabajar con obras y escritores distintos, mantienen su visión propia y sus rasgos de identidad. Es el caso de Ripstein, desde su primer filme, hecho a los veinte años, donde comenzó con la colaboración —nada menos— de Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes.

«Con García Márquez no era muy difícil darse cuenta de lo que iba a ser. Yo estaba absolutamente convencido de que García Márquez —en aquel momento, 1964-65, muy desconocido y sumamente enojado porque en algunas antologías de literatura latinoamericana ni se le tomaba en cuenta— era un gran autor. No era muy difícil darse cuenta de su genio, era muy ostensible y claro. Y dije en un libro (pienso que debe haber una serie de pronosticadores que dijeron lo mismo) que ganaría el premio Nobel. García Márquez era ya un gran escritor cuando lo conocí; no era conocido pero era un escritor formidable. Yo había leído en aquel entonces *Los funerales de la Mamá Grande, El coronel no tiene quien le escriba* y *La hojarasca,* que me deslumbraron absolutamente.

«Cuando pude hacer la película le pedí si quería hacer el guión conmigo. Me imagino que a él también le debe haber conmovido que un jovencito de veinte años fuera a pedirle que trabajase con él. García Márquez comenzaba en ese momento su carrera de cineasta: estaba haciendo la adaptación de un cuento de Rulfo llamado *El gallo de oro* (que también me tocó filmar de nuevo muchos años después)[4] y bien, Gabriel García Márquez accedió a trabajar conmigo. Yo había estado escribiendo un guión, absolutamente repelente, que le llevé para que lo leyera. Las carcajadas podrían haberse oído desde mi casa, que estaba a dieciocho kilómetros de distancia... García Márquez me propuso un guión que había escrito para el concurso experimental y que el director que iba a filmarlo no hizo. Me tocó a mí adaptarlo, con algunas cositas del guión que yo tenía, los nombres de los personajes y así. Trabajar con García Márquez era un placer, era deslumbrante».

«Y Carlos Fuentes era pues uno de los escritores jóvenes más sólidos que había entonces en México. A él le pedimos que nos escribiera los diálogos en mexicano, porque García Márquez manejaba más bien el lenguaje colombiano. Lo que hizo Fuentes fue escribirnos unos diálogos en un extrañísimo español del siglo XVIII, trasladados a México en una forma hermosa y curiosísima. Eran muy sentenciosos y rotundos, llenos de una belleza muy singular.

[4] *Se refiere a* El imperio de la fortuna, *rodado en 1985, con guión de Paz Alicia Garciadiego.*

Guionistas

Prosigue Ripstein: «Fue un gran privilegio trabajar con estos dos escritores y una gran fortuna el elegirlos; siempre he tenido buen ojo y una muy buena suerte. Después de trabajar con García Márquez y Fuentes, lo hice con Julio Alejandro, que entonces era para mí el guionista de *Nazarín,* la película más deslumbrante que había visto en mi vida; y también con Elena Garro en su novela, que también admiraba enormemente. Después me tocó trabajar con José Emilio Pacheco, Vicente Leñero, Manuel Puig, José Donoso, Juan Rulfo... Vaya, es una pléyade de escritores de primera línea. Y ahora trabajo con Paz Alicia Garciadiego, que García Márquez llama, con rigor y precisión, el 'monstruo'. De ella dijo hace mucho tiempo que era la mejor guionista que existe en español y estoy absolutamente seguro de que es así. Yo, que he tenido el gusto de trabajar con todos esos grandes escritores, nunca había tenido guiones tan formidables como los de Paz Alicia Garciadiego».

«Con ella he hecho las últimas cinco películas en estos diez años[5]. Y cada una de ellas ha sido una sorpresa. Trabajar con ella les ha dado, de alguna manera, una emoción a mis personajes que yo no había tenido antes. Compartimos el gusto por la paradoja y el absurdo, el horror y la desesperación; compartimos el entusiasmo por los personajes marginados y la derrota. Pero la carga emocional de los personajes de Paz Alicia, le ha dado un giro a mis trabajos y eso siempre lo busqué y finalmente lo encuentro».

«Yo nunca quise trabajar con guionistas, los profesionales, porque salían de una industria muy anquilosada, frente a la cual yo estaba muy en contra. Procuré siempre la colaboración con los escritores, sobre todo con los escritores buenos. Todos ellos tenían un profundo entusiasmo por el cine, todos y cada uno de ellos; de García Márquez a Rulfo, pasando por un hombre tan adusto y profundamente de letras como José Emilio Pacheco. También con Puig, sin duda[6]. Pero también el cine que yo hacía tiene el peso de las palabras y las imágenes de escritores que han concebido las realidad desde otros ámbitos; sobre todo escritores que tenían una mirada muy penetrante y un real entusiasmo por la demoli-

[5] *Son, respectivamente* El imperio de la fortuna *(1985);* Mentiras piadosas *(1988);* La mujer del puerto *(1991);* Principio y fin *(1993); sobre la novela de Naguib Mahfuz; y* La reina de la noche *(1994).*

[6] *Con Pacheco hizo* El castillo de la pureza *(1972),* El Santo Oficio *(1973),* Foxtrot *(1975) y* Lecumberri *(1976) —colaboración con otros autores—. Con Vicente Leñero, adaptación de* Cadena perpetua *(1978) y* La tía Alejandra *(1978). Con Manuel Puig* El otro *(1964), sobre un cuento de Silvina Ocampo. Julio Alejandro y Ripstein adaptaron la novela de Elena Garro* Los recuerdos del porvenir *(1968). En* Juego peligroso *(1966) el episodio «HO» dirigido por Ripstein, tiene argumento y adaptación de García Márquez. De Donoso es* El lugar sín límites *(1977), con guión de Puig.*

ción de las estructuras de la realidad. Yo, al fin, pertenezco a esa generación de mediados de los 60 cuando, culturalmente pretendíamos la demolición del *statu quo,* en donde las ideas políticas casi eran de revolución y de toma del poder, el cambio real de las estructuras de las que dependíamos. Somos una generación que fracasó absolutamente, porque no logramos estos objetivos. Pero, de todas maneras, es una generación que todavía se entusiasma con la demolición y yo formo parte de esto y por supuesto es uno de mis objetivos primordiales y sigo practicándolo con gran entusiasmo: la falta de respeto, la insensatez, la ambigüedad como opciones narrativas, siempre han sido una preferencia mía que le debo a la generación a la que pertenezco, ¿no?»

Cuenta atrás y mirada hacia adelante

En una trayectoria que comenzó hace tres décadas, Arturo Ripstein ha realizado muchos largometrajes, pero también hay numerosos cortos (en general realizados fuera de la industria) telenovela, teatro... Hay entre ellos un largo no muy largo (65 minutos) que se llamó *La hora de los niños* (1969) que nos interesó recordar con su creador:

«Era ya filmar absolutamente en contra. Fue después de *Los recuerdos del porvenir* y antes de *El Castillo de la pureza.* Decidí que no quería seguir haciendo películas industriales como se manejaban en aquel entonces y, con algunos amigos, decidimos formar una pequeña compañía para filmar películas absolutamente personales, absolutamente intolerantes con el cine que se producía en la industria. Y claro, la película iba en contra de todo el sentido narrativo del cine tradicional de aquel momento y juega mucho con planos quietos muy largos que me empezaron a interesar muchísimo, por el manejo del tiempo real —o de la apariencia del tiempo real en el cine—. Hay un plano de una lámpara que dura un minuto o un minuto y medio y no pasa nada. La gente creía que duraba veinte minutos. Crea otro sentido y un objeto tan corriente como en una lámpara adquiría una dimensión amenazadora, ominosa. Y eso me gustaba muchísimo».

Sin duda, la importancia de un creador radica, entre otras cosas, en su carácter provocador. Si en 1969 rompía con la lógica de la narración por la duración del tiempo, en su reciente tríptico *(La mujer del puerto, Principio y fin, La reina de la noche)* exalta y retuerce a la vez los cánones del melodrama hasta que lo lleva a una dimensión insólita.

«Lo que pasa con el melodrama —dice Ripstein— es que el cine mexicano está arraigado al elogio y el entusiasmo. En cierto modo, el melodrama y el núcleo central del mismo, que es la familia, termina siendo la suprema verdad. En los melodramas que yo cuento, la familia

acaba siendo una entidad monstruosa y atroz contra la cual no hay opciones. La familia es como las cucarachas tras las explosiones atómicas: sobreviven a todo. Las diferencias del melodrama que yo toco con el tradicional es que los temas característicos (la madre abnegada, el hijo pródigo o la mujer arrepentida), se trastocan: la madre abnegada suele ser atroz, el hijo pródigo no vuelve, y hay una demolición de la culpa, buscando finalmente una mirada nueva respecto a lo muy trillado en el melodrama nacional».

«Los valores fundamentales de nuestra educación, que son la familia, la religión y el Estado, son de alguna manera fuentes de la opresión y del horror. Y como miembro de esa generación que se opone al *statu quo,* trato de hacer melodramas horrorosos. Contra la idea del melodrama como algo falso, hay que oponer que es —puede ser— una visión concentrada de la realidad. Hay melodrama en Dostoievski, en Faulkner, en Shakespeare, en Dickens, en las novelas de las mujeres del siglo XIX (las Brontë)».

«Curiosamente, *La mujer del puerto, Principio y fin* y *La Reina de la noche* son un tríptico sobre el suicidio. No una trilogía, porque para eso debería haber una liga, un nexo. Lo único que las une es el entusiasmo por el suicidio. No estaban planeadas así de ninguna manera. *La mujer del puerto, Principio y fin* y *La Reina de la noche* tienen sólo ese nexo: el suicidio, su idea. El suicidio me parece absolutamente fascinante, porque de algún modo involucra el control del destino; es el descubrimiento de *Los poseídos* de Dostoievski. Lo cual me pareció una opción absolutamente hermosa. Que el suicida quiera demostrar que es igual a Dios, al querer controlar la vida, me pareció siempre una idea formidable. En este momento, el suicidio me parece una de las formas de la dignidad.

Nunca pensé en una trilogía sobre el suicidio, se dio. En México no se planean las cosas con tanta anticipación: La próxima película es siempre la última. *La mujer del puerto* es una refilmación del viejo clásico de Boytler que no vi nunca, como ya dije. Hicimos lo que sería ahora. Es una película muy inmoral, de las más inmorales que se haya hecho en México. Es una película que habla del incesto, del pecado y del suicidio. La base es un cuentecito de Maupassant, donde un marinero llega a un burdel, pasa la noche con una puta y al día siguiente se da cuenta de que son hermanos. En la película de Boytler ella se suicida. Nosotros comenzamos el filme con el suicidio, pero no por el horror del incesto, que en el 95 se ve de otro modo, sino porque el hermano la deja. Por amor, ¿no? Así, nuestro filme comienza donde termina el otro: es una narración triangular, muy singular. *Principio y fin* es la adaptación de una hermosísima novela de Mahfuz. Yo soy uno de los pocos cineastas en el mundo que puede jactarse de tener entre sus colaboradores a dos Premios Nobel. Y yo no conozco El Cairo, pero cuando leí la novela de

Mahfuz reconocí inmediatamente tratos y singularidades que nos acercan; hay, claro, cosas que son distintas. Es una novela de los años 40, en un país islámico. Hay diferencias con México, pero hay más simpatías que diferencias.

«La muerte final, los dos hermanos que se suicidan en el Nilo, es una escena bellísima, una de las más bellas de la literatura, y nos impulsó a Paz Alicia y a mí para hacerla. La historia de Lucha Reyes (la Reina de la Noche) no era un proyecto mío; estaba planeado para otro director y es también la historia de una mujer que se suicida. En realidad comenzó siendo una biografía sobre una cantante famosa y cuando me la ofrecieron a mí, terminó siendo la historia de una serie de fricciones entre una hija y su madre (ésta es la cantante) y de cómo esto conduce al suicidio a una mujer que casualmente es cantante. El suicidio, insisto, es una forma digna de salir de las cosas. La forma suprema del amor y el horror».

El pecado y la culpa

Todos los géneros, como subraya Ripstein, son intercambiables. No hay géneros malos, hay obras malas. Y buenas también, donde siempre ese concepto escolástico de géneros se borra y se cruza. *Edipo Rey* puede ser un melodrama policíaco, donde el detective es el culpable; y *Hamlet,* un *western.*

Por eso, el melodrama exigía el castigo de la culpable. «En *La mujer del puerto,* por ejemplo —acota Ripstein— hacemos hincapié en los dos elementos fundamentales del melodrama, que son el pecado y la culpa. Paz Alicia, educada rigurosamente por las monjas del Sagrado Corazón y yo, judío serio, hacemos un fructuoso intercambio de cosas: ella maneja el pecado y yo la culpa; entonces las cosas funcionan espléndidamente. En estas películas, sobre todo en *La mujer del puerto,* el pecado existe y la culpa se sufre y se padece. Pero tanto el pecado como la culpa propenden a la felicidad. Nosotros tenemos uno de los finales felices más horripilantes que sea posible. Precisamente en ese filme, donde la familia feliz es la del matrimonio del hermano y la hermana, por supuesto, es también una comida negra, negra, subversiva además».

Como decía Ripstein citando a Picasso, el arte es peligroso. Algo que los censores del pasado sabían muy bien en sus torcidas represiones*.

José Agustín Mahieu

* *Estando en prensa este artículo, Ripstein ha estrenado* Profundo carmesí, *premiada en el Festival de Venecia de 1996.*

Kiosko de la memoria

Manuel de Falla (1876-1946)

Sucinta, breve, vigilada y estricta es la obra de Falla. Se la suele dividir en dos períodos, el nacionalista/andaluz y el neoclásico/castellano. A un lado, las piezas para piano, los ballets, las canciones, los nocturnos para orquesta con teclado sinfónico; al otro, el concierto para clave, el gongorino soneto y el cervantino *Retablo.* Cuando era «andaluz», Falla estaba embebido de impresionismo francés y luego, al «castellanizarse», acusó el impacto del segundo Strawinski, ese ruso de París. Desde lugares muy precisos, su arte fue siempre imaginado como universal. Por eso, hemos oído ejemplares versiones de sus partituras por un judío polaco —Arthur Rubinstein—, por una negra de Atlanta —Jessie Norman—, por un portugués afrancesado —Pedro de Freitas Branco—, por un argentino brahmsiano —Juan José Castro— y hasta por la barcelonesa Alicia de Larrocha, la cantaora Ginesa Ortega —gitana de Francia— y las tonadilleras Rocío Jurado y Nati Mistral, una andaluza y otra, madrileña.

Los últimos años de su vida los pasó don Manuel entre ostiomielitis auditiva, guerra civil y exilio, acompañado por los retazos de una obra que no logró terminar, un oratorio de ínfulas wagnerianas, con letra en catalán de Jacinto Verdaguer, *La Atlántida.* Ni el sesgo, ni el formato, ni la germánica gravedad tardorromántica, hasta diría que ni la lengua de este proyecto, le resultaban habituales. Tal vez su pequeño mundo estaba explorado ya del todo y se imponía partir hacia ese continente sumergido por el océano de la historia. No fue la síntesis de sus dos momentos anteriores, no lo pudo ser y, como la Atlántida, quedaron de él unos fragmentos sueltos, que Ernesto Halffter intentó pegar con desazonante parsimonia. Consigue algunas viñetas felices, como la canción de la reina Isabel, el monólogo de Pyrene y el himno a Barcelona, pero el conjunto no se ve ni se oye, a pesar del torrente sonoro, tan poco falliano, urdido por los arregladores.

La verdadera conciliación fue lograda por Falla en otro lugar y otros términos. Él, que hizo una vida austera, recoleta y casta como la de un

monje, hipocondríaco y frágil para más señas, compuso una música sensual y complacida, dualidad que algunos atribuyen a una tópica ambivalencia andaluza: la orgía y el senequismo, la feria y el *jondo.* Prefiero ampliar el paisaje imaginario de don Manuel, sin desdeñar el hecho de que era un gaditano afincado en Granada.

No por casualidad, en Occidente se dan, con especial fuerza histórica, el dualismo cuerpo/alma y la música. Desde los órficos, van juntos: en la ciudad platónica, en los ritos judíos y en los cristianos. La música fue, para Falla, la síntesis del cuerpo y el alma: el cuerpo glorioso del sonido, el cuerpo inmarcesible que vuelve a la vida cada vez que se enciende el fuego ritual y fatuo, se despiertan las campanas del amanecer o insiste la queja del amor dolido. Más aún: casi toda su música es bailable, caso infrecuente y sólo similar, tal vez, a un compositor que le queda tan lejos como Tchaikovski. Hasta en una ópera defectuosa, *La vida breve,* los dos momentos más logrados son los bailes. ¿Hay en el arte algo más cabalmente corporal que la danza?

Indecisa, la materia parece bailar en el tiempo. Acaso eso que llamamos cosmos y del que tenemos reticentes noticias, sea un bailongo universal del cual nos dan cumplida cuenta algunos músicos, capaces de una austeridad orgiástica, de pitia en trance, como Falla. Con esta clave, sus *Noches en los jardines de España* se vuelven una alegoría pitagórica, confidencial como puede serlo una voz nocturna en el verano. Lejanas bailarinas repiten o decretan el mismo ritmo del viento en la sierra y en el follaje del jardín y el agua del surtidor, donde la forma, huidiza e insistente, nos promete una húmeda eternidad.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957)

Hay parecidos de familia entre Falla y Lampedusa, dos hombres del Sur atraídos por las civilizaciones del Norte, dos lugareños con cultura cosmopolita, dos ascetas con un imaginario *caliente,* dos creadores que, desde el subdesarrollo, producen obras centrales para el arte de su tiempo. El catálogo de Lampedusa es igualmente conciso: breves memorias de niñez, unos pocos cuentos, algunos artículos, una de las novelas mejor resueltas del siglo, un libro sobre Stendhal, ensayos sobre clásicos franceses, las curiosas mil páginas que no quiso publicar sobre literatura inglesa —escritas entre 1953 y 1954, leídas ante dos o tres auditores, como un cursillo privado— y un previsible diario, tan propio de este escritor esquivo hasta la privacidad. La mayor parte de sus páginas no pueden considerarse escritura literaria, pues se trata de apuntes o textos para ser comunicados en *petit comité.* No contamos ni siquiera con una redacción definitiva de su novela.

Lampedusa se retrata como siciliano. Viaja por Europa, vive y estudia en Inglaterra, pero acaba volviendo a casa, donde permanece cerrado como su isla, devoto de los viejos anales, seguro en su calidad de postrimería, redactor de la crónica final. Su «obra» le ocupa, con devorante intensidad, solamente los últimos treinta meses de vida, escandidos por una enfermedad incurable. La promueve un decreto de la muerte. Lampedusa tiene el perfil del escritor no profesional que deja una labor decisiva, en la tradición de Montaigne, que llega a Proust y pasa por Amiel, Rimbaud, Svevo y ese compositor de esbozos y fragmentos domésticos que fue Stéphane Mallarmé. Tal vez haya sido una decisión aristocrática —no trabajar, no producir— que la vecindad del fin convirtió en urgencia de escritura.

También recoge la flobertiana herencia del hombre conservador que escandaliza, desde las buenas maneras, a la sociedad que supuestamente defiende. Las izquierdas y las derechas, como tales, caerán sobre los comienzos de su fama póstuma. En efecto, trabaja con la lentitud que otorga la certeza depositada en la posteridad, con esa seguridad kafkiana, que quizá provenga de Virgilio, y que juega con la posibilidad de aniquilar unos textos antes de ser leídos por terceros. Quedan dos versiones de *Il gattopardo,* ninguna autorizada por él, con diferencias quizás irrelevantes, pero que darán lugar a sorpresivos éxitos de venta, cuando ya el autor no podrá enterarse. Elio Vittorini desaconsejó su publicación y Elena Croce ni siquiera se dignó echar una ojeada a sus originales, reconstruidos por Giorgio Bassani, cuando estaban a punto de perderse en el desorden de la casa Lampedusa y en el negligente laberinto de las oficinas editoriales.

Sólo Bassani y Montale arriesgaron el elogio, mientras Sciascia, Pratolini, Moravia, Fortini y nombres menores, al no poder situarlo en la izquierda, lo arrojaron al infierno de la reacción, próximo al otro infierno, el de la traición a la patria siciliana, al que lo destinó el arzobispo de Palermo.

Lampedusa detestaba a Italia y, sobre todo, a sus escritores. No les dedicó una sola línea. Por menciones aisladas, cabe suponer que el escrutinio guardaba alguna excepción, como el insoslayable Dante y ciertos románticos: Leopardi, Manzoni, Foscolo. Aborrecía la tendencia al programa y a la delectación estilística, herencia del Renacimiento, como aborrecía el melodrama elocuente y conmovedor del siglo XIX, su bestia negra obsesiva y fóbica. Por eso rechazó también a escritores ingleses de tesis, como Shaw y Wells, siendo Inglaterra su gran paradigma literario.

Si fue reticente al escribir, resultó, en cambio, pródigo al leer. Lampedusa tiene, en realidad, más la profesión del lector que la del escritor. Declaró sus lecturas durante toda su vida y sólo se asomó a la «crea-

ción» en el momento postrero. De sus testimonios como tal queda la atención privilegiada que prestó a las letras inglesas, desde los balbuceos medievales hasta poetas que eran, en su tiempo, escasamente relevantes para el medio italiano: Eliot, Hopkins, Christopher Fry.

Es difícil considerar a Lampedusa como un crítico literario. Sus fuentes teóricas son escasas; sus modelos, difusos. No le interesaba leer crítica ni historia literaria, y apenas rescata a cuatro nombres: dos inevitables ingleses —William Hazlitt y Charles Lamb—, un insólito italiano —de Sanctis— y el que tal vez sea su más fuerte influencia, Sainte-Beuve, ya que Lampedusa aborda el comentario de obras (nunca de textos, cabe subrayar la diferencia) como narración, desplegando, de entrada, la biografía del autor. Cuando hay muchos datos, se delecta en ordenarlos como una novela: Byron. Cuando escasean o faltan, la novela está servida: Shakespeare.

Monárquico que celebró la audacia histórica de la Revolución Francesa al decapitar la reyecía, era lógico que, como siciliano (¿qué más siciliano que su Príncipe de Salina?) se sintiera inglés: reservado, autocontrolado, irónico, cultor del *humour.* David Gilmour, su excelente aunque cauto biógrafo (británico tenía que ser para reunir estas cualidades) señala que a Lampedusa le gustaban, de los ingleses: el sentido común, la fortaleza de ánimo, la afición a las paradojas y, me permito añadir, la relación de amor/odio que sólo se tiene con la tierra materna y que explota en los exabruptos de Byron y el pesimismo barroco de Shakespeare, observador de un mundo regido por ese Cielo que nos conduce al Infierno.

Este aristócrata desdeñoso de la política (sobre todo, del comunismo) admiraba la capacidad de Inglaterra para formar una clase dirigente, los internados y las escuelas militares, él, que apenas cursó estudios formales y no se sabe qué hizo en la guerra del 14, en la cual se lo tuvo por muerto. Y, desde luego, algo de resucitado hubo en su actitud de observador fantasmal del pasado siciliano, suerte de espectro que se aparece en las noches de plenilunio, insolentemente instalado sobre las tejas de algún ruinoso caserón palermitano. Más allá del estrecho de Messina, está la Italia continental, país católico donde resulta imposible instalar el liberalismo de modelo inglés, país que se merece esa dura necesidad histórica llamada fascismo.

Arriesgo la opinión de que Lampedusa amaba en Inglaterra una suerte de Sicilia que se realizó como centro del mundo (según la quiso un fachendoso siciliano tardomedieval, Federico de Staufen, emperador de una ópera imperial), desafiando al orgulloso continente donde se forjó la modernidad y que siempre anduvo desgarrado por explosiones de arcaísmo, guerras de religión y revoluciones mesiánicas. Su Sicilia es, entonces, la Inglaterra que no pudo ser, aunque las similitudes redunden: una isla con elementos fundacionales, a la cual llegan diversos conquistado-

res, que dejan su huella y acaban expulsados. Lampedusa, hurgando en la trastienda inglesa de Sicilia, juega al escondite como el deseo con su objeto.

De tal trama arrancan su arremetida antioperística y su necesidad de liquidar la herencia de la melodramática grandeza siciliana con una novela sobre un *fin de raza,* llena de artilugios y desengaños igualmente barrocos, aunque escrita a mediados del siglo XX. Se asume como aristócrata, como un moralista del desprecio, sabiendo que la aristocracia ya nada tiene que hacer en la historia. La celebración de esta inutilidad es bella, da impulso a la obra de arte. De algún modo, al examinar a Shakespeare, se mira en el espejo del paradigma estético. El artista es un constructor de sepulcros, el que envuelve con un sudario de precioso terciopelo el cadáver del mundo. *El mundo está perdido sin remedio, pero valía la pena perderlo.* La melancolía —tan shakespiriana, tan barroca— es la teología negativa de la historia. Ese mundo que inhumamos es la obra del Ausente Dios de la era barroca, con su vacío rodeado por la pompa católica, que no deja espacios en blanco para atisbar la oquedad de la Falta Suprema.

No obstante su anglofilia, Lampedusa, el novelista, admira, por encima de todas las novelas, una francesa: *La cartuja de Parma* de Stendhal. Las razones de su admiración están así expresadas: *...este libro, desprovisto incluso de ilusiones artísticas, desnudo de adjetivos, nostálgico, irónico, circunspecto y delicado, es la cima de la narrativa mundial.* Más que una acreditación de juicio, estas palabras están dibujando una meta: la que persiguió, como un desafío, el autor de *Il gattopardo.*

Luchino Visconti (1906-1976)

También era un aristócrata persuadido de que su clase ya nada tenía que hacer en la historia, salvo, quizá, jugar a ser una clase. Pero, al revés que Lampedusa, provenía del Norte, de la Italia que había logrado la unificación nacional, con su capital de la ópera, Milán. De ahí su minucioso interés por la historia, en el cual también converge con el siciliano, tanto que acaba por filmar *Il gattopardo* en 1963, cuando ya Lampedusa no podía evitar que se usara de fondo la música de Verdi. Luchino amaba a Verdi, el gran dramaturgo romántico que Italia no dio en su literatura y, acaso, uno de los hombres de teatro más robustos del teatral y teatrero siglo XIX. La ópera fue, para Visconti, bastante más que un género: fue una clave de su dispositivo dramático. La ópera había envuelto y alimentado la imaginación de una sociedad: al comienzo de *Senso* (1954), Alida Valli se fascina con una escena de *Il trovatore* —donde la soprano canta un aria ante la torre que encierra a su amante— a la vez que se enamora

de Farley Granger, al que verá prisionero y camino del cadalso, al final de la película.

La historia es, para Visconti y Lampedusa, esa shakespiriana pérdida del mundo, que vale la pena perder porque es bello y porque el secreto de su belleza es, precisamente, su caducidad. El tiempo, implacable, destruye de modo grotesco a Ludwig de Baviera en el filme homónimo (1973) y al Gustav von Aschenbach de *Morte à Venezia* (1971).

Alguna vez, Visconti intentó salir de esa postrimería barroca que es su visión de la historia, adhiriéndose al comunismo y esbozando un héroe positivo en el buen obrero que se evade de la corrupción *lumpen* de su familia sureña inmigrada en Milán *(Rocco e i suoi fratelli,* 1960). Pero ese chico que trabaja en una fábrica, tiene una novia comprensiva y tal vez vote al PCI, se borra al terminar la sangrienta fábula de aniquilación vivida entre Rocco y su otro hermano boxeador. Ese chico no tiene historia.

Historia tienen los otros pobladores del abigarrado mundo viscontiano, los que se atraen y seducen con la velada promesa de la aniquilación. Son bellos, se visten y se arreglan bellamente, tienen bellas maneras, bello lenguaje, viven en bellas casas sofocadas por bellos objetos. Todo ese mundo objetal, hechicero y cuidadoso, está muerto y es la cifra de la inmortalidad. Las cosas, que nunca han vivido, no habrán de morir. Entre ellas discurren los hombres con atildamiento ceremonial. Son litúrgicos verdugos y asisten al velatorio de sus víctimas, sin saberlo. La historia, en ocasiones, les sirve una guerra, con su acumulación de muertes *(Il gattopardo, Senso:* la guerra por la unificación de Italia) o un movimiento político conducido por el Thánatos, como es el nazismo en *La caduta degli dei* (1969).

En el cumplimiento de esta seducción mortífera, que es el componente fuerte del erotismo viscontiano, sus personajes encuentran el sentido de sus actos y los viven como la articulación de su destino, con cierta resignación trágica, lo cual refuerza, a su vez, el carácter ceremonial de sus vidas, antes apuntado, pues la tragedia es una ceremonia. Sin advertirlo, Aschenbach se despide de los objetos, es decir, del mundo que habrá de sobrevivirlo, y se queda dulcemente atrapado en esa Venecia cercada por la peste, para morir mirando a Tadzio que se pierde en el horizonte marino, como símbolo de la inalcanzable vida no vivida que es la utopía de nuestra vida auténtica, cuando lo único auténtico que tenemos, viene a decirnos Visconti, es nuestra muerte. Ejemplo de resignación es también el profesor que interpreta Burt Lancaster en *Gruppo di famiglia in un interno* (1974), cuando admite ser invadido por esa familia extraña que le hará sentir la ausencia de una familia propia, lo obligará a reconocerse siniestramente en ella y lo conducirá a la enfermedad final.

Visconti anduvo buscando, sin saberlo, una encrucijada moral para sus personajes. Mientras filmó tragedias —aunque siempre en clave de melodrama, ese género que Lampedusa consideraba con horror pero que

Luchino asume como un artefacto tan válido como cualquier otro, y con toda la pericia de un amante de la ópera—, lo moral se escabulló, porque la tragedia es, en cierto modo, una fábula amoral. Los personajes trágicos son castigados para que se mantenga la jerarquía de los dioses sobre los hombres, pero no son responsables como individuos de unos actos que no protagonizan ellos sino la fatalidad, que es amoral como la naturaleza, como la vida misma, ya que no puede elegir.

Al término de su parábola, con *L'innocente* (1976), nuestro director encara, por fin, la temática moral, quitando de en medio todo elemento trágico y planteando lo que, por paradoja, podríamos denominar la tragedia de la libertad, la condena sartriana a ser libres, merced a la existencia del otro, que suprime cualquier dimensión inocente a la existencia humana. Somos culpables, es decir capaces de culpa, responsables, deudores, exigibles, porque los otros existen.

El intento del acto gratuito, el hacer cualquier cosa y no identificarla como buena o mala, que ensaya el protagonista de *L'innocente,* acaba por ser el reverso de la «inocencia» trágica. El héroe de la tragedia no puede elegir y, en esa medida, es inocente, aunque su acto resulte criminal. Pero Giancarlo Giannini elige desdeñar la diferencia entre el bien y el mal, culminando su intento con el sacrificio del inocente, un niño de pecho que su mujer ha tenido con otro. Entonces comprende que no es inocente, sino el otro al que niega su calidad de tal, y acaba suicidándose, o sea castigándose con pena de muerte.

A la vez que el problema moral, propone Visconti el religioso colindante: ¿existe el otro si no existe Dios, ese elemento que nos hace partícipes de algo común, la humanidad por Él creada? Al matar a Dios, ¿no ha matado el hombre contemporáneo a su semejante, a ese Dios encarnado que nace en Navidad, justamente el día en que el personaje viscontiano mata a su víctima *inocente?*

Lampedusa y Visconti se reunieron, idealmente, en la Italia del *Risorgimento,* tardía y también histriónicamente romántica, la Italia de la ópera verdiana. Pero las perspectivas de las que se valen son distintas. Lampedusa ve a Italia con los ojos de Stendhal: un país de bribones seductores y enamorados de una ciega tradición. Visconti, en cambio, la ve con los ojos de Balzac, del Balzac italianizante (el de *Sarrasine* y, sobre todo, el de *Massimilla Doni):* un país sometido al extranjero pero que se escapa por todos los intersticios hacia la fiesta placentera de la vida como instante pleno, una vida que se canta a todo pulmón, heroica y lírica, teatral y carnavalesca, como una ópera. La Italia de Cimarosa y Pergolesi o la Italia de Verdi y Rossini.

¿Qué subsiste de la fiesta cuando cesan las voces y los bailarines se pierden en las sombras de la calle? Un salón de baile desierto, similar a una capilla expiatoria barroca, donde duermen los antepasados, habitada,

ahora, sólo por unos infatigables *valets de pied,* que no han dicho palabra en toda la historia —ni siquiera se han mirado con los héroes— y que son como los guardianes de un suntuoso Purgatorio.

Michel de Certeau (1925-1986)

La bibliografía de Certeau en español es escasa; la que conozco viene de México, de la Universidad Iberoamericana: *La escritura de la historia, La fábula mística. Siglos XVI-XVII, Historia y psicoanálisis.* Ocupado en temas de historia religiosa, se deslizó, con cierta fluidez, hacia los aspectos clínicos de la religiosidad, de allí a las relaciones entre la historia y el psicoanálisis y, para razonar estos vínculos y otros del discurso historiográfico, a la epistemología de la historia.

Certeau es el enésimo historiador que revisa la noción científica de su disciplina, impuesta por el positivismo y revitalizada, en los años sesenta, por la historia cuantitativa y estadística. La historia no puede ser una ciencia, simplemente, y sin ir muy lejos, porque no se pueden recoger todos los datos del pasado. Tampoco, porque carecemos de un punto de vista universal, como el que las ciencias exigen, ya que cada sociedad cuenta con una pluralidad de desarrollos heterogéneos y combinados, y el historiador está inmerso en alguno o varios de ellos. El historiador, al revés que el científico, es un sujeto, tiene historia y escribe la Historia desde algún lugar de la misma.

A todo esto cabe añadir que historia y verdad son incompatibles, en tanto consideremos que *algo es verdadero.* Si pudiéramos hallar la Verdad de la Historia, el proceso histórico sería superfluo y, con él, todo el saber inherente. Más bien podría decirse que la Verdad es la utopía de la historia, su punto de referencia situado en algo que interminablemente la trasciende, y que los eventos históricos son, por paradoja, unas engañifas en que la *Verdad va deviniendo sin llegar a ser.* Golo Mann ha sostenido que la historia es espera. O, como dice Certeau: *Escribir es lo que tenemos que hacer, en una marcha interminable donde se repite el acontecimiento que no tuvo ni tiene lugar.* Es decir: el acontecimiento no tiene lugar en la historia sino en su narración. De nuevo, Certeau: *Lo que un texto quiere decir tiene que ser callado: indefinidamente rechazado y, sin embargo, tiene que decirse.* Cabe comentar: la historia siempre da la callada por respuesta, designando por medio de su mutismo, echando luz sobre lo que calla, como esos carteles y emblemas que, en ciertos lugares críticos —iglesias, hospitales, salas de concierto, cementerios— piden silencio. No hablen, por favor, dejen oír.

Esto lleva a la inversión del vínculo entre historia y ciencia. Son las ciencias las que se dan en la historia (así lo quería ya Benedetto Croce)

y no al revés. La historia sirve, entonces, de crítica respecto a las ciencias particulares y constituidas. De esta crítica debe excluirse ella misma, para que el juego funcione: siempre ha de haber entre los naipes algún comodín, equivalente de cualquier valor pero sin valor fijo.

¿Cuál es, entonces, la lógica de la historia, si no lo es la ciencia? Certeau contesta: la literatura, la ficción que la hace pensable. No cualquier género literario, entendámonos, sino el que excita el saber del otro, el lector, y su poder que hace verosímil/inverosímil lo que lee, lo autoriza, lo torna fiable y verificable. El historiador, más que explicar un acontecimiento, lo identifica y lo describe como hallazgo (en términos clásicos: lo inventa), haciendo hablar al fantasma que lo habita, un fantasma que toma cuerpo en el lector. El pasado, animado por ese fantasma, deviene, entonces, la Ley del Otro: la puesta en escena de un deseo. Tenemos historia porque, ante todo, deseamos tenerla. Y tenemos pasado porque, convertidos en fantasmas, los muertos, que ya no desean nada, sin embargo nos dicen algo, porque somos los herederos, las víctimas o, nada menos, el resultado de los deseos que protagonizaron en vida.

El historiador narra la historia, y ésta, a su través, se narra a sí misma, en un ejercicio de auténtico *materialismo histórico.* El otro, el inauténtico, sitúa, ingenuamente, el soporte material fuera de la historia, que se convierte en algo «meramente» ideal. No hay historia que no cuente y dé cuenta de su propio trabajo. Por eso, lo que atrae al historiador es, normalmente, la paradoja de lo anómalo, la desviación, la diferencia. Lo mismo que atrae al poeta, que acaba estableciendo analogías entre lo distinto, metáforas. Certeau define al historiador como *un poeta de los detalles.*

Nada podemos decir del origen, del *arché,* del fundamento ni de lo real. En cuanto decimos algo, designamos lo dicho y, a la vez, la palabra se interpone entre nosotros y eso (en Madrid enfatizamos: *el eso).* Podemos escribir algo que, en relación con aquella doble inefabilidad, es, de nuevo, una ficción. Escribirlo desde el poder, el poder de decir, dando la palabra a la mudez del cuerpo y borrando lo indeseable en el olvido de lo no escrito. La crítica histórica es la exploración de numerosas amnesias. Mitología moderna, si se quiere, que combina lo pensable del proceso con el impensable origen, según la comprensión que cada tiempo —cada sociedad— tiene de sí mismo. El pasado se relaciona con el presente a través de una serie indefinida de sentidos históricos.

Al comienzo del arte de historiar, hubo unos poetas épicos que se ocupaban de héroes, monstruos, hazañas y prodigios, hechos y personajes únicos que sólo podían analogarse en la epopeya. Más modernamente, los historiadores se han planteado esta relación entre lo excepcional y lo normal, entre lo extraordinario y el lenguaje, vinculando lo pensable (lo particular, el hecho) con lo pensado (lo universal, la categoría). Hegel

sólo admitía una historia universal, porque el pensamiento siempre lo es y la historia que no lo fuera, sería impensable, mera constatación empírica y opaca.

Certeau restaura, por este camino, la desacreditada filosofía de la historia, ya que hacemos historia —del pasado, valga el pleonasmo— desde el presente, que es el lugar del deseo. No una filosofía de la historia como cerrado sistema, donde las alternativas del deseo estén codificadas y resueltas de antemano, sino una filosofía de la historia abierta a las impredecibles decisiones inéditas del propio deseo. En una vuelta más de la dialéctica histórica: cada época tiene su propia filosofía de la historia porque articula de manera peculiar el universo del deseo que la mantiene viva, que define la utopía del futuro y la ideología del pasado, por volver a la nomenclatura de Karl Mannheim.

Estas inquietudes teóricas de Certeau pueden explicar su especial interés por la religiosidad del barroco, ese tiempo en el cual el Estado sustituye a la Iglesia, Dios se oculta como si no existiera, se da una pluralidad de religiones (todas falsas, según Pascal, o sea, todas verdaderas en su mutua neutralización) y aparece esa fecunda *enfermedad* que es la ausencia del Único, el escepticismo creador de saber, punto de partida de la filosofía contemporánea. A su vez, al desaparecer Dios como solo objeto del amor verdadero, la mística se convierte en erótica (al revés que en el paradigma clásico). El verbo se dirige a un vacío activo, un vacío a la expectativa, un vacío inaccesible, donde cualquier presencia merece desconfianza, ya que falta Quien la legalice.

El siguiente deslizamiento de Certeau es de la mística erótica del barroco hacia el psicoanálisis. En efecto, ambas disciplinas se esfuerzan en el estudio de lo diferente, en la problemática de la enunciación, en el hecho de que el cuerpo es en sí mismo un lenguaje simbólico paralelo al verbal, y en las huellas que la afectividad deja en el juego de mostración/ocultación que protagonizan los símbolos y los síntomas. El barroco es un vagabundaje en torno a la ausencia de Dios, el hueco deseable por excelencia. El psicoanálisis, un análogo deambular en torno al inconsciente.

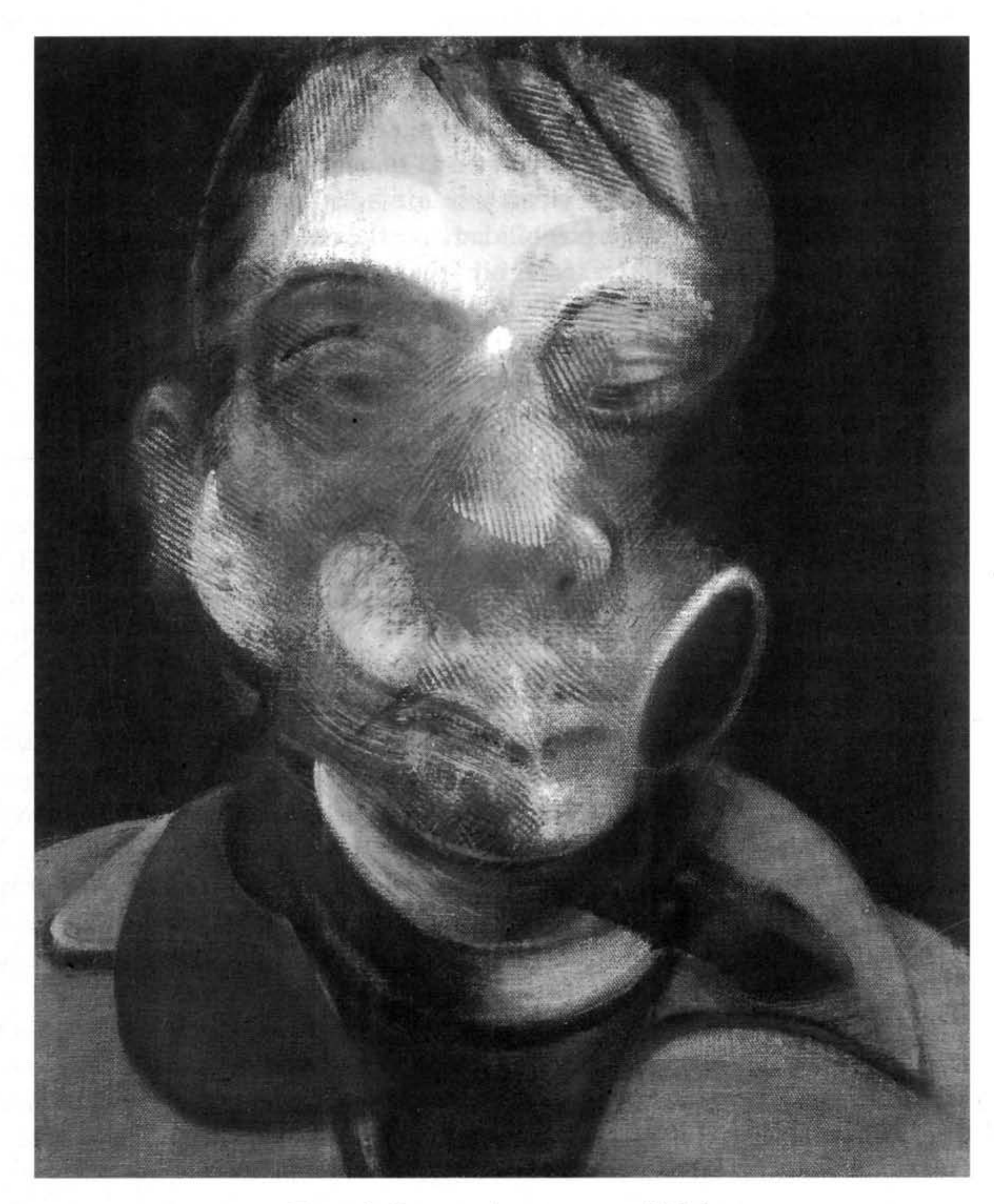
Las palabras del enfermo revelan un origen (aunque no el Origen) y permiten convertir el pasado en narración. Por ello, ni el acto psicoanalítico ni el historiográfico acaban nunca de explicarse: les falta el doble acceso a lo real y lo originario. Pero, al menos, en la narración, el sujeto es autorizado por lo que dice, y se autoriza a existir: tiene una historia. En las dos disciplinas —la historia y el psicoanálisis— ambas instancias intentan ser articuladas. Son dos maneras diferentes y similares de distribuir el espacio de la memoria: el psicoanálisis se vale de la *imbricación* y la historia, de la *sucesión.*

Normalmente, el aporte psicoanalítico a la historia se reduce a la psicología individual y a la llamada onda breve, o sea la biografía. Pero

Freud, visto desde fuera de la sofocante institución psicoanalítica, se implica en un vasto movimiento de crítica a la historiografía positivista y cientificista, que va desde el filólogo Nietzsche hasta el novelista Proust. Saturadas por el inconsciente, no hay diferencia entre la psicología individual y la colectiva. Lo mismo cabe decir en cuanto a la distinción entre lo normal y lo patológico: en la enfermedad, la conducta humana se exacerba y revela su estructura, privilegiándose, así, la crisis, la edad conflictiva, tanto en la historia personal como en la social. La enfermedad, como querían los románticos, es la verdad de la salud, si logra convertirse en autoconsciencia de lo diferente.

Por otra parte, cuestionando la impasibilidad objetiva del historiador positivista, el psicoanálisis y la historiografía concomitante identifican su lugar, se ven obligados a decir desde dónde dicen lo que dicen. Si interviene la institución, entonces volvemos a la impersonalidad de la ortodoxia, y la búsqueda pierde creatividad y se torna formulación de ejemplos al caso. Pero siempre cabe la posibilidad de psicoanalizar a la institución misma, que no es Dios, presente ni ausente. Con ello, salvamos su humanidad, es decir, su pertenencia a la historia.

Blas Matamoro



Francis Bacon: ***Autorretrato*** **(1976)**

BIBLIOTECA



Foto: José del Río Mons.

Un polaco en la Corte de Carlos V*

Españoles y polacos en la Corte de Carlos V es un libro ejemplar. Desde hace tiempo se sabía de la existencia de este nutrido conjunto de cartas en latín escritas por Jan Dantyszek (o Juan Dantisco, como fue llamado en España), diplomático, humanista y poeta polaco, que ejerció de embajador del rey Segismundo I Jaguelón ante la Corte Imperial en el primer tercio del siglo XVI. De Dantisco se venía repitiendo, como una leyenda, su amistad con Hernán Cortés, conquistador de México, y con el círculo de los erasmistas españoles[1], así como su labor de informante en Polonia de todo lo relacionado con el descubrimiento de las nuevas tierras de América y como introductor de las revolucionarias teorías del astrónomo polaco Nicolás Copérnico en España. El tomo que comentamos, presentado por Antonio Fontán como «la carta de presentación» de un ambicioso proyecto de «elaborar una edición científica y completa de toda la documentación referente a la actividad de Dantisco en España y a sus relaciones con las élites españolas», define con más precisión los perfiles de esa figura tan vaga como mítica, a la vez que nos proporciona a nosotros mismos, españoles, una nueva visión de la España de la época. Podemos por fin delimitar sus relaciones reales con Cortés, quizá el aspecto de su trayectoria más conocido hasta el momento gracias en buena parte a las investigaciones de Axer y Tomicki[2], sus simpatías por Erasmo y por sus seguidores en toda Europa, con mención especial a la amistad con Alfonso de Valdés, su destacada labor como informante de diversos asuntos relacionados con la colonización y conquista del Nuevo Mundo, e incluso tenemos ocasión de comprobar la actitud progresivamente reticente que encontró en su relación con Copérnico, debida en buena parte a tiquismiquis de campanario.

Se trata también de un libro ejemplar por el método de trabajo y de colaboración que se ha adoptado, verdaderamente renacentista y europeo. Los trabajos en torno a Dantisco y España, de los que son fruto este libro, están siendo coordinados por el catedrático Jerzy Axer, del Instituto de Filología Clásica de la Universidad de Varsovia, y en ellos participan estudiosos alemanes, españoles, italianos, belgas y de los países escandinavos. Por parte española, es la Universidad Complutense de Madrid la que se encarga de

* Españoles y polacos en la Corte de Carlos V. Cartas del embajador Juan Dantisco. *Antonio Fontán y Jerzy Axer (eds.). Alianza Editorial, Madrid, 1994, 366 páginas.*

[1] *Marcel Bataillon,* Erasmo en España, *México, 1966 (2ª ed.).*

[2] *Ambos investigadores anuncian la próxima aparición de un* Hernán Cortés y Juan Dantisco. Historia de una singular amistad renacentista.

aportar su contribución al proyecto. En definitiva, se trata de un trabajo de colaboración internacional y de sentido interdisciplinar auténticamente modélico.

La edición de las cartas de Dantisco, verdadera crónica del humanismo europeo, aparece precedida de una serie de sucintos estudios que sirven para poner al lector en antecedentes. De este modo, Antonio Fontán escribe sobre la España que se encontró el embajador de Segismundo I, destacando su condición de privilegiado «observatorio desde el que se veían con buena luz y amplias perspectivas los acontecimientos de la vida política y cultural de la Europa de su tiempo». Por su parte, A. Wyczanski y J. Axer trazan los rasgos principales de la confederación polaco-lituana en esa misma época, resaltando la importancia de las élites intelectuales agrupadas en torno a la corte real de Cracovia. El propio Axer dedica otro de los trabajos a las relaciones de Dantisco con España, en lo que supone una brillante síntesis de su vida en la que no faltan las interpretaciones afortunadas. Por último, Axer y Tomicki se detienen a dibujar los perfiles de la amistad entre Dantisco y Hernán Cortés (que se conocieron en 1528 y mantuvieron una correspondencia desde entonces hasta, como mínimo, 1535, de la que desgraciadamente se conservan pocos restos).

A estos breves ensayos, que ponen al lector en necesarios antecedentes, sigue la edición de las cartas, pulcra y generosamente anotadas, y dividida en tres partes: «El entorno familiar» (43 cartas), «La política europea y los humanistas» (89 cartas) y «Dantisco y las Indias» (3 cartas completas y 25 fragmentos). En la primera parte, se reproducen cartas relacionadas con la situación de la familia que Dantisco dejó en España al volver a Polonia, es decir, su amante Isabel Delgada y su hija Juana. Por ellas podemos seguir los avatares de una auténtica novela tragicómica. Las relaciones entre ambos se irán volviendo tensas con el tiempo, sobre todo cuando Dantisco alcance el obispado de Warmia, quizá porque, como dice el profesor Axer, el cargo le obligaba a adoptar un sentido moral más estricto. En todo caso, la imagen privada que se deduce de los protagonistas de la historia no siempre es favorable (léase la carta de Gracián de Alderete a Dantisco fechada en Madrid a 3 de junio de 1546).

En la segunda parte, la más amplia e interesante, se reproducen cartas que tratan de sus tareas como diplomático (entre las que destaca la de defender los derechos de la reina polaca, Bona Sforza, sobre Bari, un asunto que se vio entorpecido y dilatado por las turbulencias de la política europea de la época y por la propia burocracia imperial), y otras que muestran su relación con humanistas de la época. En las primeras, escritas en un país al que retrata como pobre,

fuertemente endeudado por las guerras y muy dado a supersticiones, no faltan los comentarios sabrosos. Las segundas, que tienen por corresponsales a sus compatriotas Tomicki o K. Szydlowiecki, o a los humanistas Goclenius, Hessus y Alfonso de Valdés, son apasionantes y nos dicen de su gran interés por el humanismo y la cuestión religiosa. En ellas encontramos referencias a su visita a Lutero —del que tendrá que renegar tras verse encausado por la Inquisición española—, a su conocimiento de Melanchton, o a su gran interés por Erasmo, que le escribió una carta-dedicatoria con motivo de la traducción del tratado de San Basilio *Opus de Spirito Sancto* (Friburgo, 30 de abril de 1532). Por lo demás, aunque Dantisco se queja a menudo de una embajada que dura demasiado tiempo y del «vuelva usted mañana» de la burocracia imperial, no se puede olvidar que su período español fue el más rico de su vida, ya que tuvo la oportunidad de vivir en persona acontecimientos tan importantes como el Congreso de Valladolid de 1528, que marca el apogeo del erasmismo en España. Dantisco llega a hablar de una España al borde de la reforma, y aduce para ello la gran cantidad de moros y judíos conversos que la pueblan, así como la gran popularidad de las obras de Erasmo que, como observa, se leen hasta en las posadas. Su amistad con Alfonso de Valdés, secretario de Carlos V y cabeza de los erasmistas españoles (según lo ha estudiado Bataillon en la obra citada) es sintomática al respecto. También fue testigo privilegiado de los acontecimientos derivados del Saco de Roma y la polémica con el Papado a través de su Nuncio, Baltasar de Castiglione, del desarrollo de las guerras franco-españolas en suelo itálico, de las luchas con los turcos en tierras húngaras, etc. Finalmente, Dantisco será relevado de su puesto en 1532 y sustituido por Cornelio Schepper, con el que mantuvo una interesante correspondencia, ya desde Polonia.

El libro se completa con unos índices de cartas, de personas y de lugares que se citan en las mismas. En cuanto a la transcripción, destaca por ser a la vez rigurosa y amena, mérito que se debe a la labor de Isabel Velázquez.

Las relaciones entre Polonia y España no han sido nunca demasiado frecuentes o relevantes. Por eso, el episodio de Dantisco del que da cuenta este libro, como el de Piotr Dunin Wolski, apoderado polaco en la corte de Felipe II y famoso bibliófilo compilador de la Biblioteca Volsciana que se conserva en la Jaguelónica de Cracovia, son episodios suficientemente relevantes como para que merezcan ser rescatados del olvido a través de la edición crítica de las fuentes originales. Por eso, y por los méritos de esta «carta de presentación» de la edición completa de las relaciones de Dantisco y España, nos encontramos ante un libro importante. Sería deseable que fueran tomando cuerpo otras inicia-

tivas similares, que ayudaran a conocer mejor las relaciones hispano-polacas a través de la historia[3]. Por ejemplo, la edición de la correspondencia (1896-1913) entre Francisco Giner de los Ríos y el filósofo Wincentry Lutoslawski.

Emilio Quintana Pareja

Crónica de una fascinación*

Desde mayo del 68, un destacado grupo de jóvenes progresistas se reunía los fines de semana en el jardín abandonado de una casa derruida, *Villa Valeria,* situada en un pueblecito de la sierra madrileña. Eran profesionales universitarios, ejecutivos de las primeras multinacionales, artistas e intelectuales que acudían con sus familias para pasar juntos su tiempo libre y, en torno a una paella u otra comida típica de excursión, charlaban, seguían de cerca los últimos pasos de la dictadura franquista y conspiraban.

Manuel Vicent toma este punto de partida para contar en primera persona una historia que abarca, desde su llegada a Madrid a principios de los años sesenta hasta la subida de los socialistas al poder en los comienzos de la década de los ochenta. Es la historia viva de veinte años de existencia que el narrador describe con el peculiar lirismo y la fina ironía que le caracterizan. El resultado es una fascinante crónica de años de juventud dichosa, de cambios sociales, de ilusiones perdidas y de frustración política.

Mientras *Villa Valeria* es una mansión derruida y su jardín un terreno abandonado, ellos forman un grupo sólido y compacto, lleno de ilusiones y proyectos dirigidos a mejorar un entorno que consideraban injusto y podrido. Pero a medida que la casa iba siendo reconstruida, el grupo se iba disgregando gradualmente, al mismo ritmo que pasaban, uno a uno, en imparable goteo, a ocupar puestos claves de responsabilidad en el campo de la política y de la cultura. Al final del relato, en la nueva y restaurada *Villa Valeria,* aquellos jóvenes idealistas ya sólo se reúnen una vez al año, el día de Nochevieja, para brindar con champán francés y cantar *La Internacional* —Arriba parias de la tierra, en pie famélica legión...—, con el puño en alto, en torno a una mesa repleta de caviar auténtico, angulas, cigalas, percebes y corde-

[3] *En este terreno destaca el libro de Gabriela Makowiecka,* Po Drogach Polsko-Hiszpanskich, *Krakóv, Wydawnictwo Literackie, 1984.*

* Jardín de Villa Valeria. *Manuel Vicent. Alfaguara, Madrid, 271 páginas*

ro lechal recién asado en horno de leña.

Pero hasta llegar a este contradictorio, triste y desengañado final, Vicent nos va contando, con chispa y gancho, los pequeños y grandes descubrimientos que va haciendo a lo largo de esos veinte años de recorrido vital.

Todos los asiduos al jardín de *Villa Valeria* eran jóvenes, alegres, guapos y represaliados. Había una gran solidaridad entre ellos y todos tenían un enemigo común. En torno a la casa derruida aquellos que eran hijos de vencedores se sentían hermanos de los que venían de familias aplastadas por la represión, y aunque su educación había sido distinta, todos confluían en su amor a la libertad, en el odio al franquismo, en la lucha por la democracia y la reconciliación nacional. Cuando Vicent conectó con ellos por primera vez, era un principiante de literato y tenía la cabeza llena de dioses griegos que —como él mismo cuenta— «combinaba con un materialismo dialéctico de manual, con la sombra de la higuera del evangelio y con un hedonismo mediterráneo basado sobre todo en la inocencia o impunidad del sol que yo creía que era lo último en estética».

Después de frecuentar aquel grupo durante algún tiempo cayeron en sus manos dos libros para él fundamentales: *El laberinto español,* de Gerald Brenan y *La Guerra Civil Española,* de Hugh Thomas, publicados en Ruedo Ibérico. Hasta ese momento había leído a Sartre, a Camus, a Bernanos, a Faulkner, a Gide, pero era la primera vez que se le revelaba el problema fratricida de España. «Resulta que me habían engañado —escribe—. Me habían explicado mal la historia de este país, los avatares de la República, las causas reales de la guerra, las pasiones políticas, los crímenes de cada bando. Estaba descubriendo un nuevo mundo.»

A partir de entonces se convirtió en un explorador de trastiendas de librerías y pronto llegaron a sus manos los tres tomos de la *Historia de España,* de Ramos Oliveira y otros libros de exiliados, Araquistain, Hidalgo de Cisneros, Madariaga. «Sentía que me habían estafado» —comenta.

En aquel tiempo Vicent fue conociendo a todos los grupos que formaban la oposición: comunistas, socialistas, democristianos. Los comunistas ejercían entonces el reinado absoluto en la alcantarilla y parecían los más inteligentes y los más audaces. «El rumor de las torturas —dice el narrador— les envolvía en un aura de romanticismo y tanto un fresador de la Pegaso como el intelectual más desaliñado tenían la frente ungida con la gracia del barro que provenía del Volga.»

De los socialistas cuenta que ya tenían novias extranjeras que habían venido a España a dar clases de idiomas, y también que ya tomaban aperitivos con quisquillas hablando del producto nacional bruto o de los festivales de cine o de las ex-

cursiones con tienda de campaña. En cuanto a los democristianos, los define como los más blanditos y que solían conspirar en alguna residencia eclesiástica de El Escorial o en el hotel de La Berzosa, adonde acudían disfrazados de agüístas o de alumnos de un seminario de Derecho Comparado. «Aquellos demócratas de La Berzosa llevaban en el bolsillo un pañuelo de batista perfumado de jara y jurisprudencia —apunta Vicent—, y sentían una repugnancia civilizada hacia lo más grosero de la dictadura.» Finalmente, el autor añade que había obreros místicos que deseaban alcanzar la perfección dentro del comunismo sin abandonar la fresadora. También transitaban por la clandestinidad unos socialistas que basculaban entre Cristo y Pablo Iglesias. Otros jóvenes habían pasado directamente del Corazón de Jesús al de Mao Tse-Tung.

Los «progres» de la década de los sesenta, se casaron casi todos a lo largo de esa década; unos en ermitas y vestidos de pana dulce, otros en colegiatas raras con novias adornadas con trajes que tenían bordados búlgaros o peruanos. En el seiscientos fueron de viaje de novios a Grecia o a Francia. Ellas ya siguieron las reglas del parto sin dolor, y antes cubrieron su primer embarazo con un poncho peruano o con un jersey también latinoamericano de grano gordo. Cuando nacieron los niños los llevaron a un colegio progre de profesores barbudos y con trenka. «Los educamos para que crecieran sin traumas —comenta Vicent— y los reyes les traían juguetes didácticos y nunca pistolas, los llevamos a la ruta del románico, nos bañamos desnudos con ellos en el mar o bajo la ducha.»

Así fueron pasando los años de la clandestinidad hasta que murió Franco. Después llego la transición y, a continuación, el imparable ascenso de los socialistas. Los jóvenes del abandonado jardín de *Villa Valeria* comenzaron a subir como la espuma; cambiaron de coche, de casa y pasaron a ocupar altos cargos. También la vieja mansión fue restaurada y el nuevo propietario de *Villa Valeria,* uno de los fundadores de aquel antiguo grupo, decidió mantener aquellas viejas reuniones una vez al año, el día de Nochevieja. «Cada Nochevieja —cuenta Vicent— cantábamos La Internacional. En medio de este rito yo solía mirarme a un espejo». Y aquel espejo era un tribunal que le juzgaba en el límite del tiempo.

Aquellos jóvenes rebeldes que querían cambiar el mundo habían ido aceptando ciertas reglas del juego, se habían acostumbrado a digerir algunas injusticias y ese pragmatismo era el causante de las leves bolsas que comenzaban a aparecer bajo los ojos. La primera deserción coincidió con un poco de papada. Cualquier caída moral dejaba una lesión en la piel. El narrador nos recuerda cómo al iniciarse la década de los ochenta algunos comensales de la Nochevieja de *Villa Valeria* mostraron ya las primeras canas que significaban una suave deriva intelectual hacia

la Escuela de Chicago. Tal vez a alguien comenzó a descolgársele un poco la mandíbula cuando se vio forzado a justificar un caso de tortura para no perder el cargo o la esperanza de obtenerlo después de las inminentes elecciones. «En los espejos de Villa Valeria todos íbamos dejando nuestra propia máscara labrada por los actos de sumisión —confiesa Vicent—, por todas las renuncias y también por la ilusión de un tiempo nuevo que no estaba escrito todavía.»

Jardín de Villa Valeria es la crónica de un trozo de historia muy reciente. Su autor nos la cuenta con ingenio, humor, belleza y un estilo muy personal, y también con pesar. Sólo un «pero» se le debe poner a Vicent, y es que se copia demasiado a sí mismo. En el presente volumen hay párrafos idénticos a los ya escritos en novelas anteriores.

Isabel de Armas

Ampuero: expectativa y desenlace

Fernando Ampuero (Lima, 1949) es un periodista y narrador que en la década del 70 comenzó a publicar, primero libros de cuentos *(Paren el mundo que acá me bajo,* 1972; *Deliremos juntos,* 1975) y luego una novela *(Miraflores Melody,* 1979). Tras un paréntesis de viajes y aventuras por el extranjero, volvió en esta década a su actividad literaria con renovadas fuerzas, como lo demuestran su segunda novela *Caramelo verde* (1992), su libro de cuentos *Malos modales* (1994) y el que es ahora su último volumen de relatos: *Bicho raro*[1]. En esta segunda fase, su mundo de ficción ha dado visibles muestras de madurez, como lo atestigua, por ejemplo, el cuento que da título a *Malos modales.* Pero quien quiera tener una imagen del grado de desarrollo al que ha llegado su arte narrativo, no tiene mejor oportunidad que la de leer *Bicho raro:* despliega, a la vez, sus virtudes fundamentales y algunos rasgos no del todo satisfactorios. Pero el hecho de que, pese a estas limitaciones, el libro se deje leer con agrado, es un índice de los dones básicos del escritor.

Dos cualidades destacan en él. La primera no es muy frecuente: la capacidad para tratar asuntos, personajes y circunstancias de muy diversa naturaleza. Siete son los relatos que componen el libro y, aunque todos tienen un claro sesgo realista (más de uno quizá basado en experiencias vividas), casi ninguno de ellos ocurre en el mismo nivel referencial del otro. Las situaciones y conflictos que Ampuero cubre se despliegan en un

[1] *Lima: Jaime Campodónico Editor, 1996.*

arco muy amplio y variado: la relación conyugal, el mundo de la infancia, la violencia de la guerra, la vida bohemia y errante, el sentido mismo de la existencia, etc. No es fácil saber narrar todos esos diversos aspectos de lo humano con la habilidad suficiente para hacerlos válidos como ficciones; Ampuero lo logra casi siempre, mostrando un íntimo conocimiento de realidades a veces muy complejas y la capacidad para hacerlas vivir en el texto: es un narrador versátil y convincente. (Vista desde otra perspectiva, esta diversidad tal vez podría considerarse un defecto: su mundo narrativo se dispersa demasiado y carece de un centro, de un foco que le dé un perfil más nítido.)

La otra virtud es saber crear expectiva en el lector y mantener su interés. Aun en los cuentos más débiles resulta difícil ponerlo de lado, porque la forma como teje las tramas tiene una singular seducción. Esta cualidad surge porque Ampuero tiene habitualmente una buena historia que contar, o un personaje en el que podemos creer, o una situación suficientemente atractiva como para observar el modo en que evoluciona. Como dijimos más arriba, la perspectiva esencial del autor es la realista, pero alejada de toda pretensión testimonial o documental, y aligerada por un leve soplo de humor y de razonable comprensión de la conducta humana. Estilísticamente, tampoco cae en esa forma vacía del experimentalismo que atrae a otros narradores: su lenguaje es funcional, económico, estrictamente apegado a lo que cuenta. Lo que sabe hacer es administrar la marcha del relato, acelerar aquí, demorar allá, dar una general sensación de fluidez que atrapa al lector.

Paradójicamente, esta cualidad hace más notoria cierta sensación insatisfactoria que dejan varios de sus cuentos, incluso los mejores: la expectativa no es resuelta de modo cabal por el desenlace; dicho de otro modo: las conclusiones anticlimáticas, que en sí mismas son perfectamente legítimas, parecen en el caso presente negarnos algo que el propio relato prometía. En el cuento «Bicho raro», el paciente le hace una confesión al doctor, pero le anuncia que «hay algo más» (p. 166), que no llega a revelar; y luego le dice: «... tal vez desperté en usted una expectativa que no lo ha dejado satisfecho» (p. 172). El lector de Ampuero suele quedar en una situación similar por culpa de ese problema. El arte de todo cuentista culmina en ese momento clave que Cortázar comparaba con un *knock-out* pugilístico. El golpe final de Ampuero es débil o no da plenamente en el blanco.

Salvo «Azul caribe», que sí resulta un relato fallido porque se dispersa en muchas direcciones a la vez sin decidirse por ninguna, todos los demás tienen suficiente interés para el lector y méritos literarios que el crítico puede apreciar. Los mejores son «Criaturas musicales», «Cuarto del oeste» y

«Los árboles». El primero es posiblemente el único realmente impecable: es un cuento que vale sobre todo por su atmósfera y la observación atenta de las sutiles formas de agresión emocional y verbal por las que atraviesa un joven matrimonio, tal como las registra la mirada aguda pero inocente de su pequeña hija. Algo está destruyendo esa relación, pero no sabemos bien su causa, aunque la intuimos; el llanto final del marido vela ese secreto, pero nos da un indicio de la magnitud del drama.

«Cuarto del oeste» tiene el hermoso lirismo de lo cotidiano y lo simple, que recuerda un poco ciertos relatos de Julio Ramón Ribeyro que, junto con Alfredo Bryce Echenique, son influjos visibles en el libro. El acto que esos niños cometen con el cuerpo muerto de la tía Elenita es censurable pero está narrado con una delicada ternura que complica el juicio moral que nos merece. Es una lástima que el desenlace no aproveche todas las posibilidades que la historia presentaba. Los sueños del protagonista-narrador y de su hermano Gabriel, y las dudas que dejan en ellos sobre lo que ocurrió, parecen eludir la cuestión misma: el efecto real que el acto o ceremonia erótica tuvo en ellos. «Los árboles» es un cuento muy dramático, con un ritmo narrativo bien medido, cuyo trasfondo es el reciente conflicto peruano-ecuatoriano. Dos soldados perdidos en lo más espeso de la selva amazónica tratan de hallar un camino, en medio del peligro de las minas y de la cercanía del enemigo. Otra vez el desenlace —uno de los hombres delira y hace una referencia a un inexistente auto— resulta una especie de desvío de la situación creada por el mismo relato.

«Más allá del amor a los perros» y «Una pasión del espíritu» se parecen algo entre sí: son historias divertidas y más livianas de aventureros y bohemios peruanos en ambientes extranjeros. Más logrado es el primero, que ocurre en una Suiza que el narrador compara con «una inmensa clínica de reposo» (p. 93); el otro es, por momentos, menos verosímil de lo que necesitaría para funcionar bien. La historia de un hombre que orina sobre los objetos que aprecia para hacerlos «suyos» podría haber abierto posibilidades más significativas, si Ampuero, en vez de hacer que su personaje eligiese como objeto de su «anti-homenaje», no *El gran vidrio* de Duchamp, sino precisamente *Fuente,* que es una forma análoga de broma o profanación estética.

«Bicho raro» es el único relato del que puede decirse que le sobran páginas: las del comienzo, que demoran demasiado la situación central. Ésta se presenta en un tono crecientemente «filosófico», con divagaciones algo solemnes, aunque eso no impide que el doctor Perales sea un personaje interesante. El defecto aquí es nuevamente la conclusión, que deja algo sin resolver y que no satisface todas las expectativas creadas.

Con sus virtudes y defectos, *Bicho raro* es el libro de un escritor que tiene cosas valiosas por decir y que sabe decirlas con destreza, vigor y gracia. Leyéndolo pensé que era lamentable que, por el simple hecho de haber publicado exclusivamente en el Perú, Ampuero no sea ya conocido y leído en el resto del continente: lo merece, porque es uno de nuestros mejores cuentistas activos hoy.

José Miguel Oviedo

Diario imaginario

Diario imaginario (Medellín: Universidad de Antioquía, 1988), del ensayista y escritor peruano Julio Ortega, reúne un conjunto de anotaciones realizadas a lo largo de diez años, entre 1973 y 1983, centradas en torno al sentido de la literatura y, por ende, de la vida. Cuaderno circular, donde cada pensamiento es concebido desde sus variantes y es constantemente desplazado a un pensamiento contiguo.

Nuestra lectura ha instituido cuatro círculos, que se desdoblan conformando una estructura en espiral: el círculo de la literatura (narrar, actuar, soñar), el de los viajes (las migraciones), la persona (los parajes del *yo)* y el lugar natal (las filiaciones). Estos círculos concentran un ansia de transgresión implosiva, una búsqueda poética y ritual de nuevos límites culturales. Es el recorrido por los márgenes de la vida, por las exclusiones que cada comunidad hace para asegurar un orden precario.

Cada página de este *Diario* es una inquisición por lo que está quedando en el camino, y es también la vivencia de lo oculto, el juego mental con el revés de los signos y de las cosas. Veamos.

La literatura

Las páginas del *Diario* abarcan un territorio no demarcado: los apuntes sueltos, los borradores, las anotaciones al margen. Esta marginalia está guiada por un espíritu utópico, que resiste los roles que se le asigna: «No, no se trata de 'madurar' un proyecto, ni de aguardar por su 'irrupción'. Para mí se trata de otra apuesta completamente imprevista: la de no escribir esa novela, la de deshacer su escritura por medio de su anotación inversa, paralela, equidistante» (29).

En un acto de subversión, esta escritura invertirá el orden normal de la composición de una novela: el borrador no antecede a la página en limpio (la gran novela), sino que la sucede, constituyéndose como un comentario irrisorio de ella: «Ya no las notas para una novela, sino la novela de una anotación» (30).

Este *Diario* es portavoz de una nueva poética. Siguiendo una imagen aristotélica, postulamos que el narrador (el aeda), el actor *(dramatis personae)* y el destino (la moira, los sueños) extravían el curso natural de los acontecimientos.

No se cuenta una historia de suspenso, pero sí la receta para construirla; no se anima una anécdota, sino que se anotan los tópicos que la vertebran. Los esbozos sustituyen a una única imagen total: habrá bocetos parecidos, situaciones que se retocan, narradores que se hacen señas de una página a otra.

Las nociones de estampa y viñeta —pequeñas ventanas al mundo— sustituyen los gestos narrativos rotundos, a la vez que proponen un juego con las normas ordinarias de la construcción de un relato: habrá secuencias montadas para generar un efecto (falso) de continuidad, para simular tramas y caracteres de largo aliento (que luego son abandonados).

El creador de estos nuevos órdenes —o que ansía crearlos, que los imagina— aparece despojado de máscaras, a la espera de una sanción (del lector, de la vida) de sus guardianes: «Mientras entramos a su despacho me repito que debo conservar la calma. El jefe me trata con sobriedad, sin acusarme de nada, seguramente porque cree que podrá persuadirme. Debo probar mi lucidez, y le sonrío confiado, queriendo demostrarle que su autoridad sólo puede garantizar mi libertad» (155).

La esfera del actor es la esfera de la representación (del fingimiento, de la ficción). Aparece aquí la voz excluida, el espacio humano del miedo y de la postergación.

No se hablará de lo real sino de su simulacro: «El argumento es el disfraz. El crimen, un escamoteo; el castigo, una excusa. Nos movemos perfectamente en el rol de fantoches; seriamente, prolijos y retóricos. Somos esta historia de otros, esa licencia» (127).

Entonces, no se imaginará a Hamlet sino a las figuras que éste excluyó de la escena; no se atenderá a los actores centrales, sino a los agentes pasivos que los acompañan: «Es increíble que estemos muertos y que los demás no lo adviertan... Tímidamente nos deslizamos entre las parejas. Lo más difícil es disimular la voz trabajosa que nos delata... Ellos que solamente están vivos, nos toleran con indiferencia; tal vez desprecian nuestra nostalgia patética. Aunque estemos vivos, ellos saben que hemos muerto» (129).

Todo texto tiene un designio. A nivel manifiesto, este *Diario* invoca un espacio sagrado, un secreto imperio de los signos. Así, en una misma página son convocados el ceremonial chino y el japonés, la alta cabellera del día mediterráneo y un poema de Garcilaso.

A nivel latente, este designio aparece cifrado en los sueños. Es un espacio individual, escenario de incertidumbre y de reflexión, donde el sujeto emite mensajes que han extraviado su código: «En Lima ha nevado toda la noche pero al salir

temprano no me alarma el insólito espectáculo de la nieve sino el significado de la nieve... Tal vez la nieve es universal y se sitúa en cualquier calle en el espacio del sueño: es monstruosa esta licencia del sueño, que se produce mezclando palabras en un lenguaje que nos posee. Nos convierte en testigos de su derroche y nos devuelve a la vigilia con menos nombres» (83).

Se nos cuentan sueños cuyo sentido ignoramos. Este *Diario* privilegia así una escritura inacabada, un pensamiento con zonas de luz y de sombra. Los sueños actúan en el texto como señales que el sujeto emite para corregir un futuro inexorable.

El viaje

El viaje es aquí un lugar geométrico donde se suspende el sentido de los puntos que se transitan. Correspondería al elemento *aire*, donde las marcas tienden a borrarse, en oposición al elemento *tierra* —partidas y arribos de lugares acotados por la cultura: París, México, España, Lima, el pueblo natal, y por ausencia, las anónimas ciudades norteamericanas.

El viaje es visualizado como un nuevo esquema mental que permite una visión menos estrecha de la noción de pertenencia. Su imagen plástica es el vuelo migratorio: «porque en la naturaleza de las migraciones está la añoranza de un mundo por descubrirse, y en ese mundo la de una tierra siempre incompleta» (57-8).

Este viaje diagrama una parábola que extravía sus puntos iniciales y terminales, exigiendo al sujeto constituirse desde el despojamiento, único modo de trascendencia en un mundo de falsas seguridades: «Altos ejemplos del Inca. Perder un reino y perder luego el otro. Demorar esos hechos bajo los ojos y las letras» (64).

El trayecto aéreo es también un escenario lúdico, donde se despliega de un modo deformado la vida normal de cualquier latitud. Así por ejemplo, se construyen situaciones (absurdas) que iluminan humorísticamente el absurdo de nuestra vida cotidiana, gobernada por actos burocrácticos: «¿qué ocurriría si llegando a una ciudad remota donde no contamos con ningún conocido, ya en el aeropuerto nos estuviese aguardando una comisión de viaje?... En cada ciudad estas comisiones tendrían como fin esperar por los viajeros anónimos, viajeros fugaces, viajeros solitarios, viajeros indistintos, viajeros tentativos, y otros géneros afines, a los que podría instruir sobre las perspectivas del viaje en el país» (65).

Altazor andino, este viajero ansía el absoluto en el orden circular de los signos: «Busco, pues, el viaje mismo, no ya su origen o su fin sino su lenguaje; y ésta es una forma de hablar» (58).

Los parajes del *yo*

El sujeto habla desde un lugar preciso, aunque precario. Muchas

veces, la relación interpersonal aparece interferida por ciertos protocolos de reconocimiento del otro que conllevan una amenaza o una concesión: «'Le recuerdo de alguna parte' —me dijo con una mirada fija el hombre que me acababan de presentar. Sentí la necesidad de excusarme» (103).

La tensión desaparece en los espejos comunitarios de la conversación limeña, donde el transeúnte reconoce una pertenencia local: «Un limeño le dijo a otro a modo de saludo: 'No nos habíamos encontrado, pero tienes cara conocida'. Me divirtió ese testimonio sobre el mundo hecho de una inmensa mayoría de caras no limeñas» (105).

Hay voces diurnas, de charlas limeñas que tienen un paso y una modulación gratos: «Charlábamos caminando tranquilamente por una avenida de Miraflores de vuelta de una librería. Alguien que pasa a la carrera, nos advierte: 'El mar se ha salido'; 'gracias', alcanzo a decirle» (153). Es el anecdotario trascendental, el artefacto humorístico que otorga sentido a una realidad contradictoria.

Pero también hay otras voces, que interrogan y acosan intermitentemente al sujeto. Éste no las puede identificar con claridad, aunque son familiares. Es el espacio de la creación individual, la sombra de un lector exigente y de una comunidad que necesita perdurar.

La noción de *persona* aparece vinculada a un discurso ético guiado por el espíritu paradójico: «La mayor virtud de la fe tendría que ser ésta: creerlo todo, esto es: dejar de creerlo todo» (100).

Espíritu abierto, que encuentra su natural curso de acción en las figuras de la paradoja, la demostración por el absurdo y el chiste. Estos emblemas perfilan a un sujeto siempre atento a las programaciones culturales y a la búsqueda de mediaciones que nos distancien del lugar común: «Vino un estudiante y me dijo sin dudar: 'En sus escritos se advierte que a Ud. le preocupa el problema de la identidad personal'. Le respondí: 'Sí, pero no la identidad, tampoco la personal'» (103-4).

La vuelta a casa

La última secuencia de anotaciones del *Diario* se desplaza naturalmente hacia la morada (afectiva) de la casa paterna y materna. Es como si el *Diario* fuera regulado por un reloj biológico andino, que elige la hora de cierre en el encuentro con sus filiaciones locales y transparentes.

Sin embargo, la vuelta nunca se cumple enteramente, o se retarda a través de su repetición periódica.

¿Cómo se construye una nueva identidad andina?: «Sostengo en el vacío del retorno la promesa del antiguo lugar. Pero no busco ya quedarme, ni allá ni aquí» (151). No hay nostalgia, ni regresión, ni extravío; sólo convocación continua de una geografía mental y una recreación conceptual y poética de una experiencia vital.

En el círculo dialéctico de este *Diario* la pregunta por el lugar natal es también una pregunta simulada, única puerta (falsa) que se tiene para dialogar y eclipsar ciertos estereotipos culturales.

Este texto aparece minado por una imaginación poética que construye un espacio (ritual) de permanencias, desde el cual una comunidad dialoga de un modo sencillo y transparente: «Me llevo esta piedrita sin esperanza» (146).

En el ámbito de lo sagrado, la novela tendrá su símil en el atrio de una catedral, en un castillo y en un camino en la montaña. En su modulación andina, el texto condensa en una sola expresión las imágenes de Historia, Cultura y Escritura; por ejemplo: «En el patio observo que flamea una insignia del sol, y en mi mesa reposa un papel en blanco como la señal primera de un país que nace sumándose a su nombre inminente. Y sé que este es el lugar donde la abundancia de la luz es la tibieza adelantada de las voces que canta una tribu en blanco» (19).

Poéticamente, este *Diario* dibuja lo real con la breve y maravillosa exactitud de los gestos mínimos. Así por ejemplo (en imágenes condensadas que abarcan materias y tiempos diversos), los diccionarios aparecen «abiertos al azar de los viajes como si fueran la evidencia de la casa ajena» (73); la lengua como «la juventud de un idioma que confiaba ser príncipe de su dominio y de todo lo que huye» (27), y el sueño, «un olvido que ensaya recordarnos y nos inventa con su sed y su delirio» (21).

«¿Cómo escribir sobre una vida?» (53). En la línea especulativa de Morelli —en el anhelo de trascendencia del personaje borgeano Ts'ui Pen, en el retorno circular de las imágenes de Guaman Poma—, este *Diario* nos otorga retazos de una historia de por sí inacabada. Diario vivir que busca otros límites, actividad del pensamiento que desactiva el acto heroico de la novela total desde una estética de lo mínimo; libre gesto de la escritura en la antesala de la vida, sobrepasándola.

Colofón (o el jardín de senderos)

Este libro ha atraído a mi mente dos de mis lecturas peruanas: una reciente, *La vida exagerada de Martín Romaña* (de Alfredo Bryce Echenique), y otra más extraviada en el tiempo, *Prosas apátridas* (de Julio Ramón Ribeyro).

Si Bryce juega a verbalizar todo, construyendo un castillo de naipes sobre una emocionalidad desagregada, transformándose en el «cuentero» ilustrado de nuestra América, Ribeyro piensa que ya está todo dicho y construye cartas marcadas por la burocracia y el anonimato, llegando a ser el «militante gris» (y ensoñado) de la vida ciudadana. Dos figuras antitéticas, la hipérbole y la concisión; dos gestos contrapuestos, el niño payaso y el niño serio; dos versiones distintas para la misma imagen paradójica del

perdedor (de los que triunfan cuando logran el fracaso).

Nuestro *Diario* tiene el formato de las *Prosas* (breve, acotado, desbordándose desde los silencios que desplaza), pero su espíritu es más lúdico y especulativo (aparece más abierta a un diálogo polémico con la modernidad); mientras que el humor y el gesto paródico lo acercan a la *Vida* de Bryce.

El *Diario* es una reflexión sobre los «cuentacuentos», su exacto reverso. Y es también una reflexión sobre los «grises apátridas», la posibilidad de trascenderlos. Acaso la clave esté en ese impecable eje que es el tiempo: si los otros dibujan utopías distorsionando el pasado, Julio Ortega distorsiona el futuro y lo bifurca, apostando a un nuevo verosímil limeño.

Rodrigo Cánovas

América en los libros

Viajes por América desierta y otros poemas. Lawrence Ferlinghetti. (Ediciones Unesco. Editorial Graffiti. Montevideo, 1996, 74 págs.)

Todavía conservo muchos de aquellos libros y folletos, entre ellos su difundido *A Coney Island of the Mind* (1955), que Lawrence Ferlinghetti comenzaba a publicar en San Francisco bajo el sello de su propia librería-editorial, City Lights Books. Allí están entre otros el mítico *Howl,* del insoslayable Allen Ginsberg, también *Gasoline,* del infortunado Gregory Corso, y el sintomático *Bomb,* un desplegable en forma de explosión atómica. Eran los primeros escarceos de lo que luego iba a ser universalmente conocido como la *beat generation,* un concepto acuñado por el legítimamente legendario Jack Kerouac.

Ese brillante grupo de escritores norteamericanos iba a volverse decididamente emblemático y, *a contrario sensu,* por su hondo cuestionamiento a los valores no sólo estéticos y culturales sino también inclusive políticos y sociales de su país —que cada vez más aceleradamente se iban imponiendo en el mundo—, llegaría a conquistar asimismo una resonancia y una audiencia mucho más que local, casi planetaria.

Claro que todo eso coincidió igualmente con el bien llamado espíritu de la época. De los movimientos *hippies* a los pacifistas y/o ecológicos, de Woodstock al mayo francés o a la primavera de Praga, una ola de ardientes disidencias y estrepitosos alzamientos juveniles parecía expandirse por todas partes, hasta por encima de los dos grandes sistemas políticos imperantes, a los que se jaqueaba casi por igual.

Generalizando, más allá de las ineludibles peculiaridades persona-

les, bien podría decirse que aquellos escritores recuperaron la resonancia pública de la poesía, su función social, si bien a costa de algunas excelencias no sin probada eficacia, y precisamente al mismo tiempo que ella iba siendo arrinconada, en sus otras vertientes, cuando no silenciada u olvidada.

Que eso haya ocurrido en Norteamérica no es sorprendente, pero sí puede hasta parecer contradictorio. A la civilización europea, por lo menos en apariencia propulsora en lo cultural de la exigencia y el anhelado individualismo, el *american way of life* venía a imponerle la compulsión del consumo masivo, la masiva manipulación bajo toda forma de seducciones, lo que Guy Débord bautizaría tan cabalmente como la sociedad del espectáculo. ¿La espectacularidad de la poesía *beat,* entonces, su irrupción exitosa en el dominio público, era un contraveneno o una consecuencia?

Sea como fuere, durante un largo período esas actitudes arrancaron a la poesía norteamericana de todo aislamiento, la pusieron en escena y hasta la volvieron activa en lo político-social, cosa que el género había dejado de ejercer desde hacía mucho. De tal manera que su influencia, como ocurría por otro lado con todas las manifestaciones culturales de los EEUU, sobrepasó sus fronteras.

No es casual que, al poco tiempo, aparecieran en la por entonces antípoda URSS voces en cierto sentido tan afines como las de Andrei Vaznesensky o Eugueni Ievtushenko, o que la senda de Bob Dylan fuera seguida por los Beatles o el alemán Wolf Biermann. Mucho menos llamativo es que los *beats* se reconocieran en Walt Whitman o el mismo Byron, como lo hizo Ferlinghetti. El cual, no por azar, tradujo tanto *Palabras,* del inolvidable Jacques Prévert, como los tocantes *Poemas Romanos,* del indeleble Pier Paolo Pasolini, toda una definición.

Y es que este poeta que ha recuperado gozosamente la oralidad (por otro lado casi fundacional, originaria de la poesía universal), con su oído tan atento a las modalidades y tensiones del lenguaje usual como a los accidentes de la antaño prosaica vida cotidiana, es alguien que ha leído igualmente con atención a Dante, Matthew Arnold, Camus, Beckett y Sartre.

Esta bienvenida edición bilingüe de una selección de sus poemas, que la Unesco nos entrega —nada menos que para su colección de obras representativas— en la cuidada impresión de este inquieto sello uruguayo, cuenta con una atinada introducción y buenas versiones del argentino Esteban Moore, quien ha contado para su tarea con la inolvidable cooperación del propio autor.

Antología poética. Vinicius de Moraes. (Ediciones de la Flor - Buenos Aires, 1995).

Marcus Vinicius de Melo Moraes nació en Río de Janeiro, por en-

tonces capital de su país, en 1913. Quiere decir que tenía apenas unos nueve años cuando estalló, en una urbe del interior, São Paulo, aquella legendaria Semana de Arte Moderno que, en 1922, se constituyó en el acto de nacimiento de uno de los movimientos artísticos de vanguardia más originales de América Latina: el modernismo brasileño.

Ineludiblemente inmerso en la estela de los altos patriarcas fundadores de esa corriente (grandes poetas del nivel de Manuel Bandeira, Cecilia Meireles, Murilo Mendes o Carlos Drummond de Andrade), quien quiera imaginar que ello constituyó, por el índice de competencia, un *handicap* para el joven Vinicius, no conoce el clima de contagiosa euforia y de sana camaradería que, precisamente, vinieron a instaurar los modernistas en la vida cultural del Brasil.

Por otro lado, primero la cuerda y luego la trayectoria de Vinicius de Moraes, siendo concomitantes con el espíritu de aquel movimiento, vinieron a resultar, en cierto sentido, también a su manera, peculiares. Como él mismo lo revela en el prólogo para la primera edición brasileña de esta antología, publicada en 1960 por la carioca *Editora do Autor,* en su primera etapa vendría a ser a la vez místico y diplomático pero, más tarde, a partir del poema *Ariadna, la mujer,* que se constituye así en frontera de ambos dominios, pasa a preocuparse sobre todo por la realidad social que lo circunda («Pobre de mí, me hice hombre»). Al mismo tiempo que se convierte en uno de los más fecundos y ejemplares representantes de la nueva canción popular brasileña, siempre excelente, en la que destacó no sólo como autor sino también como intérprete. Ello le concedió una popularidad prácticamente universal, que lo acompañó hasta sus últimos días.

Claro que, a todas esas transiciones, Vinicius las atravesó sin dejar de ser nunca él mismo, poeta en persona, en vivo, más vivido por escrito, hasta el final. Menos brillante y más discursivo, a la vez carnal y metafísico, exquisito y realista, siempre embebido de esa agridulce melancolía que ya un protagonista de 1922 imaginó constitucional para el carácter brasileño, nunca sabremos si la asombrosa popularidad que aún conserva felizmente su poesía se debe a sus propios méritos estrictamente literarios, o a la condición de estrella del espectáculo que le acarreó su condición de astro —y mito— de la exigente y contagiosa *bossa nova.*

Lo cierto es que, reiterando algo que había acontecido con aquella edición similar brasileña lanzada en 1960, esta antología que hoy nos ocupa lo hace ya en su undécima reedición, cosa que es realmente algo inusitado (y no sólo entre nosotros) para el género, en cuya evaluación los lectores parecen haber sido acaso menos exi-

gentes que su propio autor. A partir de la tercera reedición,de 1970, Vinicius hizo agregar a las primitivas versiones a nuestro idioma, debidas a Haydée Jofre Barroso y Juan José Hernández, otras que él mismo confiesa haber realizado junto con María Rosa Oliver y Piri Lugones. A ese poblado universo de traductores se agrega, en este caso, por nuestra parte, el dato de que esta antología argentina contiene, sobre todo en esa segunda etapa promovida como vimos por Vinicius, bastante menos poemas que los de la edición brasileña.

Rodolfo Alonso

Kosmos der Anden. Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika. Max Peter Baumann (ed.), Diederichs, München, 1994, 588 pp.

Baumann es musicólogo, por lo cual en esta valiosa recopilación de estudios sobre el mundo andino figuran varias contribuciones de su especialidad. Sin embargo, la obra está dedicada a la finalidad, mucho más general, de describir rasgos fundamentales de la cosmovisión andina, comenzando por sus categorías fundamentales (dualismo, reciprocidad, redistribución, equilibrio, etc.). Imposible resumir y comentar aquí todos los artículos. Impresiona el trabajo de la gran bolivianista Rösing sobre un principio religioso no señalado hasta ahora por otros estudios: el de la «ofrenda adeudada».

Diversos trabajos se ocupan en parte de la figura de la Pachamama; el de Mariscotti añade consideraciones importantes sobre Illapa (dios del rayo/trueno/relámpago) y su identificación colonial y actual con Santiago. Parte del panteón quechua prehispánico aparece descrito en el famoso manuscrito de Huarichorí: sobre la historia de sus ediciones y traducciones versa la contribución de R. Hartmann (probablemente la mejor quechuista alemana), y sobre sus divinidades trata el artículo de Dedenbach.

Igualmente valiosas son las aportaciones sobre el aspecto histórico de algunos textos andinos: la visión no lineal de la historia en el mito del Inkarrí, opuesta a la lineal de los incas, y distinta, aunque complementaria, de la visión orientada al futuro que se manifiesta en las letras de canciones de movimientos milenaristas y rebeldes en general (Lienhard); una interpretación de cuentos tradicionales de los Andes centrales (Masson), y un estudio de la obra de Arguedas con categorías de la historia de las religiones (Delgado), completan esa sección del libro.

Los trabajos sobre los aspectos socioculturales del mundo andino actual culminan en la estupenda síntesis de Golte: se ocupa ésta del ingente proceso de urbanización

contemporáneo, pero para explicarlo expone apretadamente los rasgos fundamentales de la transformación de las culturas andinas desde el período prehistórico; lectura imprescindible.

Kinder der Mitte. Die Q'ero-Indianer. Thomas Müller. Helga Müller-Herbon. Lamuv, Göttingen, 1993, 236 pp.

La mayor parte de la obra está compuesta por narraciones de los q'eros, un pueblo indígena peruano. Predominan los textos mitológicos, pero también hay cuentos tradicionales, textos ceremoniales, narraciones históricas, etc.; la selección es muy buena; los textos han sido recogidos por los autores mismos en una comunidad q'ero.

Todo ello va precedido por una estupenda introducción sobre los aspectos fundamentales de la vida de dichos indígenas, que cubre tanto los aspectos económicos (sobre todo agricultura y comercio) e históricos (antecedentes de la etnia en el presente siglo) como sociales (estructura de la familia y de la comunidad rural) y mentales (religión y cosmovisión). Esta introducción refleja no sólo las lecturas previas de los autores sino que incluye continuamente las experiencias que ellos hicieron en el lugar mismo.

Sólo faltaría indicar con un poco más de exactitud la ubicación de la región de los q'eros; los datos dispersos, incluyendo el mapita dibujado, no llegan nunca a concretar nada, de modo que añado por mi cuenta que los q'eros habitan en la provincia de Paucartambo, Cuzco, del lado Este de los Andes. De la misma manera, no estaría mal, por parte de la editorial, corregir la mención de que se trata de la 1ª ed., siendo en realidad la 2ª (la 1ª data de 1986).

Entre las narraciones del género del cuento popular se encuentran algunas que parecen haber sufrido influencia europea: hechos comparables con la Baba Yaga rusa (pp. 146 y 206), una flauta hecha de hueso de un personaje asesinado que, al sonar, narra sus quejas, como en un cuento de los hermanos Grimm (p. 158), un tonto al que convencen de que plante las monedas que tiene para que se reproduzcan, como en el Pinocchio de Collodi (p. 200), etc. Pero en su mayoría se trata de tradición oral menos mezclada, que los autores del libro, con sus preguntas a los narradores, ayudan a reconstruir. En total, una contribución etnográfica realmente valiosa.

Agustín Seguí

La materia artizada (Críticas de arte). José Lezama Lima, compilación de José Prats Sariol. Tecnos. Madrid, 1996, 300 pp.

Aunque no de modo profesional y sí habitual, Lezama Lima hizo, a su manera, muy a la suya, crítica de arte. En *Verbum, Orígenes* y

otras publicaciones periódicas, fue desgranando opiniones sobre clásicos, contemporáneos (Rousseau, Matisse, Picasso, Bonnard, los mexicanos de aquella manera, Saura, en general obras que conocía por reproducciones) y, en especial, sobre la rica promoción de los cubanos contemporáneos suyos.

No cabe buscar en Lezama a un crítico formal ni, mayormente, a un teórico. Lo que hace con sus observaciones del mundo plástico es, aproximadamente, lo que ha hecho con todo: metaforizar, encontrar inopinadas analogías, diseminar una erudición memoriosa y no exenta de pifias, como parte de una gran conversación platónica, un monólogo con ecos, con barrocos ecos, disfrazada de diálogo.

Las volutas de su sintaxis, cuidadosísima, unida al descoyuntamiento mallarmeano, hacen un contrapunteo muy personal, una suerte de encabalgamiento proustiano, con reminiscencias barrocas convertidas en imágenes de un supuesto tropicalismo, un Valle-Inclán al revés, que hubiera nacido en Tierra Caliente y conocido España como viajero.

Poco quedaba, antes de esta recopilación, de inédito o no recogido de la obra lezamiana. Ahora se la puede recorrer en sus incontables entresijos, laberintos de juguete por donde circulan los gnomos y enanos, encantadores y monstruosos, de su *boutique phantasque*.

B.M.

Vislumbres de la India. Òctavio Paz. Ed. Seix Barral y Círculo de Lectores (ilustrada esta última). Barcelona, 1995.

Vislumbres de la India es un ensayo insertado en una breve narración autobiográfica que abre y cierra el libro. Octavio Paz recuerda sus primeros contactos con Oriente (primero en 1951 y luego su estancia desde 1962 a 1968) y nos revela algunas observaciones y datos preciosos que despiertan aún más nuestro interés por su biografía: no sólo por lo que ha vivido sino por la calidad y peculiaridad de su visión. El grueso del ensayo se puede dividir en dos partes: un recorrido por la historia y política del subcontinente y el capítulo, sin duda más importante, dedicado a la poesía y las artes de la India («Lo lleno y lo vacío»). Aunque hay que destacar estas últimas páginas, no hay que infravalorar la parte más gruesa del libro y confundirla con un artículo de enciclopedia, como ha dicho un académico español con torpeza. No son las páginas de un historiador ni lo pretenden: lo importante en ellas es su análisis de las vicisitudes fundamentales de esa historia, las descripciones y valoraciones del mundo musulmán e hindú, la capacidad para ir mostrando el espíritu de esas culturas, las contradicciones entre lo sagrado y lo secular, las tensiones entre la noción de castas y la democracia, etc. El ensayo de Paz devuelve a la India un rostro en el que puede

ver sus contradicciones y su desafío, y en él podemos nosotros comprender la complejidad de este inmenso país, visto por un intelectual heredero de la gran revolución del pensamiento del siglo XVIII, una tradición sin la cual la India nos aparecería de manera acrítica, un terreno de leyendas y santones. Si se piensa en los ensayos políticos e históricos sobre la India que ha producido nuestra lengua, aún se acentuará el valor de este libro.

La característica principal que Paz encuentra tanto en las artes como en el pensamiento indio es la relación entre la unidad y la vacuidad. Lo que más le asombró fue la escultura, a la que emparenta, en su naturalismo, con la griega y romana. No hay en ella abstracción (como ocurre con las del antiguo México). Creo que Paz encontró la verdadera poesía de la India en la escultura, a pesar de que manifiesta un gran amor a su poesía y ha traducido recientemente un puñado de poemas *kavya* con una frescura tal que el español, sin dejar de ser de ahora mismo, recobra la viveza del Arcipreste de Hita y del *Cancionero*. En *Conjunciones y disyunciones* (1969) Paz se quejaba de que los orientalistas y filósofos no hubieran comprendido el signo afirmativo del arte gupta: en él la noción *cuerpo* se acentúa de manera sensual contradiciendo todo nihilismo negador. Lo mismo puede decirse de los poemas sánscritos recreados por Paz. Esta tensión contradictoria la encarna el filósofo y poeta Dharmakirti capaz de reducir al absurdo todos los razonamientos a la vez que un cuerpo de mujer reduce al absurdo toda su dialéctica. La pega que Paz le opone a esta poesía es su falta de reticencia y silencio, todo lo contrario de la poesía china y japonesa. La poesía erótica hindú no es una transgresión (como en el Occidente moderno), en ella no hay culpa. El arte hindú, en este contexto, acentúa el placer; el nuestro, la violación de una norma. En el orden religioso, frente a nuestra redención cristiana, la liberación india. Paz dedica varias páginas agudas a estos conceptos, haciéndose eco del final de *El mono gramático* (1967), libro que, junto con *Ladera Este* es, como confiesa, la verdadera biografía de su período en la India. Muy en síntesis lo que Paz dice es que liberación *(Moksha)* está relacionado con la ley kármica que hace mover la rueda de *samsara*. La liberación, para el hinduismo, jainismo y budismo, es un acto solitario que trata de romper nuestras cadenas con este mundo. De ahí que la idea de una sociedad justa no forme parte de la filosofía hindú (salvo a partir de la influencia occidental vía Reino Unido). La excepción es el budismo Mahayana y sus Bodhisatvas: mediadores que unen en ellos la sabiduría y la compasión, ésta última deducida de la primera. Frente a la liberación hindú, Occidente descubre que mi liberación (libertad) está situada entre los otros: ha de ser un bien de todos y es, por lo tanto, no una cualidad del ser sino del entre. El siguiente concepto que Paz analiza

es el del tiempo. Los hindúes hicieron una negación metafísica del tiempo que impidió el nacimiento del concepto de historia y cuyas implicaciones sociales fue la institución de las castas (inmovilidad). El cristianismo introduce la decisión, que nos condena o nos salva. Vivimos un tiempo finito donde nos la jugamos. La historia profana, hija del pensamiento crítico, convierte el tiempo en infinito e indefinido: progreso. Hoy, sin embargo, ese progreso se ha resquebrajado y vemos sus abismos. «La reforma de nuestra civilización, afirma Paz, deberá comenzar con una reflexión sobre el tiempo». La nueva política tendrá que tener al presente como fundamento. Quizá sea necesario indicar que ese presente (saber tanto como sabor) es el tiempo que Paz nos ha mostrado en su dilatada obra poética.

J.M.

Los libros en Europa

Chillida: dudas y preguntas. Luxio Ugarte. Erein, Donostia, 1995.

Eduardo Chillida, en su juventud, abandonó París temiendo que el ambiente artístico de aquella ciudad le influyera demasiado. De forma análoga, se ha resistido a escribir sobre su propia obra temiendo que la explicitación de claves referenciales pudiera malograr lo que constituye a su juicio el arte: búsqueda sin fin. Todo lo más, ante sí mismo y ante el espectador, nos da algunas pistas que nos orienten mínimamente en el sentido de su obra. En este aspecto, las conversaciones que ha mantenido con Luxio Ugarte nos permiten aproximarnos a las interrogaciones que su obra propone. Inmensas, pues la básica y más global se plantea el lugar del hombre en el universo.

No encontrar respuestas definitivas es quizá, para sus admiradores y para él mismo, un triunfo, pues su obra tiene como impulso primigenio la tensión entre lo conocido y lo desconocido. Tanto en lo que se refiere a su proceso creativo, como a su significación, o a su proyección social. Lo que hila esas tres dimensiones de la obra de Chillida es su carácter simbólico, consecuencia de lo que denomina sus códigos. Éstos deben ser entendidos más como nudos de interrogación que como confortables respuestas ya conocidas. Pues, como en el ir y venir del mar respecto a la costa, constantemente el artista se cuestiona la relación entre luz y oscuridad, blanco y negro, gravitación y levedad, rapidez y lentitud, espíritu y materia, lleno y vacío, espacio y tiempo. Que Chillida desarrolle su escultura a tra-

vés de series le permite ir hallando respuestas parciales a esas cuestiones. De ahí también que vaya empleando serialmente distintos materiales que le posibilitan abordar las interrogaciones conceptuales a las que nos hemos referido. En último término, todas ellas se sintetizan en la dialéctica entre lo limitado y lo ilimitado, que no es sino la de la actitud respecto a los límites del hombre en el cosmos.

Pues la comprensión de los límites del ser humano no implica resignación sino sabiduría que facilita su exploración. Somos tiempo, nos dice Chillida, y la música es una forma de ordenar esa dimensión; y la conciencia del presente nos sitúa en una continuidad tripartita junto con el pasado y el futuro. Somos espacio, nos dice también, y el escultor se interroga por el espacio más que por lo que en él se halla, por ejemplo, la piedra o el hierro que moldea. Y sentimos el aroma del equilibrio, pero también de la ampliación de nuestro ser; con el alma expectante entre lo que nos une y lo que nos separa: de nuestro cuerpo, de nuestra vida, de nuestra tierra, de nuestro tiempo. Las olas vienen y van.

La conciencia romántica. Con una antología de textos. Javier Hernández-Pacheco. Tecnos. Madrid, 1995.

Quizá porque el término «romanticismo» alude más a una mentalidad que a una determinada poética, se preste a su imprecisión. Máxime cuando se ha incorporado al lenguaje cotidiano con un significado próximo a gazmoñería. Sin embargo, puede hablarse de distintas fases del movimiento romántico. La que Hernández-Pacheco nos presenta es la del denominado «Romanticismo temprano», en el que se agruparon entre 1786 y 1801 los hermanos Schlegel, Tieck, Schleiermacher y Novalis. Es en este «Círculo de Jena» donde el autor halla las claves de esta corriente en la que se pretendieron salvar las escisiones kantianas mediante la reconciliación de la razón y del sentimiento, de la filosofía y la literatura. Una aspiración en la que se concentra, pues, el cogollo de las aspiraciones de las vanguardias posteriores. Así como sus dificultades, pues, ¿cómo lograr que el mundo se planifique si ese mundo está fragmentado, y la fragmentación es insuperable? ¿Cómo expresar la infinitud en la finitud? Esta tarea inacabable no es, sin embargo, a juicio del autor, infructuosa. Ciertamente, frente al equilibrio que percibían en la Grecia clásica, los románticos alemanes sintieron desasosiego. Pero también, que el intento neoclásico de instalarse en la perfección suponía abocarse a una inevitable decadencia. Frente a esa tentación decidieron ejercer una ironía que, explica Hernández-Pacheco, nada tiene que ver con el sarcasmo. Pues la ironía romántica no deja de perseguir como horizonte un ideal que sabe inalcanzable pero que es requisito para la

mejora, y para cuyo cumplimiento son fundamentales el arte y la cultura. El sujeto romántico no es un iluso ciego a sus circunstancias sino alguien que se esfuerza por alcanzar la libertad cimentando, según Friedrich Schlegel, su conciencia en tres ámbitos: la filosofía trascendental, el arte y la política. Con profundidad, amenidad, y claridad —en la que abundan los ejemplos que tantos pedantes desdeñan— Hernández-Pacheco analiza los tres, haciéndonos comprender, entre otras muchas cosas, que era el impulso hacia la libertad el corazón de la concepción romántica del genio científico, militar o artístico. De ahí la tendencia de éste último más a expresar su interioridad que a reflejar lo que le rodea.

Rafael García Alonso

Flores en la nieve. Gregor von Rezzori, trad. de Joan Parra Contreras. Anagrama, Barcelona, 1996, 338 pp.

De von Rezzori se conocen, en español, *Memorias de un antisemita* y *Un armiño en Chernopol.* El libro ahora examinado es una autobiografía, entendida en el sentido más complejo y ambicioso del término: los fragmentos de unas memorias, ordenados con dispositivo novelístico y resultado de un proceso de autoanálisis que permite al escritor, llegado a la vejez, organizar su mitología personal.

Cuatro mujeres decisivas estructuran la vida de Rezzori, al fondo de la cual está el padre, que desaparece para internarse en el bosque, cazador y errabundo romántico: la madre, la hermana muerta en plena juventud con el tesoro de las preferencias y el genio, una criada primitiva y carnal, una institutriz cultísima y descarnada.

Esta casa ambulante, que la familia ofrece al niño nacido con la guerra, en 1914, es una alegoría del imperio austrohúngaro en su fase terminal. Una gran armazón se despedaza y aparecen los pequeños grupos, enalteciendo sus diferencias y errando como gitanos en busca de la tierra prometida y perdida. Rezzori será escritor en alemán y recobrará a alguno de sus ancestros, instalándose en Italia.

El relato muestra la astucia del novelista y el rigor del confidente, un hombre que trata de refundar su casa a través de una compleja relación con el género femenino, ese género que está al principio y al final de la vida individual, y que es imprescindible y hostil, protector y desafiante, todo a la vez.

Sobre el páramo helado y puro que es el paisaje después de la nevada, sobre ese mundo utópico y original, se abren algunas flores: son la memoria, esa fidelidad a lo real que lo torna increíble, según la aguda fórmula de von Rezzori.

Culturas, Estados, Ciudadanos. Una aproximación al multiculturalismo en Europa. Emilio Lamo de Espinosa (editor). Alianza, Madrid, 1995, 257 pp.

La Unión Europea supone un desafío fuerte a dos de las corrientes políticas de raigambre europea que se disputan, por las buenas y las malas, el escenario de su historia: el nacionalismo y el internacionalismo. Diversidad de culturas y unidad de civilizaciones trazan una encrucijada en la que Europa figura como portadora de una rémora sangrienta y, a la vez, una avanzada de futuro para un mundo integrado en grandes estructuras regionales.

Dentro del Programa de Estudios Catalanes Joan Maragall, el Instituto Ortega y Gasset y la Fundación La Caixa, montaron un ciclo en torno a esta temática, del cual participaron los autores de este *reading:* Alfonso Pérez-Agote, Miquel Siguan, Josep Llobera, Antonio Remiro Brotóns, John Rex, Marco Martiniello y Carlota Solé.

Sin pretender lo exhaustivo, se cubren aspectos puntuales como las relaciones entre las lenguas, la identidad nacional y el Estado multinacional, la inmigración y el racismo, el multiculturalismo de las grandes metrópolis, la ciudadanía común y la educación ante el multiculturalismo.

Las sociedades y los Estados no son eternos, ni siquiera permanentes. Los engendra la historia, los modifica y hasta los destruye. A veces, por medio de una guerra. Otras, por inanición y olvido. Tomar conciencia de este rasgo histórico de nuestras identidades es el principio de la convivencia civilizada. De otra manera, las culturas son univesos autosuficientes y sempiternos, que se vinculan sólo para hacer la guerra. Unir a Europa, o sea lo que siempre estuvo desunido, es una tarea de la paciencia y de la razón, dos cualidades que a veces caracterizaron a algunos europeos.

La India y el Catay. Textos de la antigüedad clásica y del medievo occidental. Juan Gil. Alianza, Madrid, 1996, 604 pp.

Cuando en Grecia la filosofía balbuceaba, los indios ya habían construido un sólido sistema de pensamiento, contenido en los *Upanishads.* El pensamiento griego tiene una historia de siglos y el indio permanece igual a sí mismo. Las dos mitades del mundo –el devenir y el ser– se encuentran en los libros de los viajeros que Gil revisa y antologa minuciosamente.

Durante mucho tiempo, la India fue el confín. Más allá de sus límites, un desierto de arena proclamaba el vacío. La mitología de las tierras extremas la fue poblando de monstruos y maravillas. En busca de ellos, fueron los aventureros, que volvieron convertidos en comerciantes, pero con unos informes donde el relevo puntual de producciones y pueblos se mezcla-

ba con faunas de fantasía y paisajes imposibles, islas de la eterna primavera, donde se vive holgando, rodeadas por monstruos inexpugnables.

Desde Alejandro el Magno hasta fray Pascual de Vitoria, en el siglo XIV de nuestra era, van casi dos mil años de relaciones militares, económicas y culturales entre Occidente y la India. Ya los romanos comerciaban con los indios y la llegada de objetos orientales desequilibró la balanza de pagos, fenómeno que se repetirá a lo largo de los siglos y llevará la ruina a prósperas ciudades mercaderes, como Venecia, desprovista de metal y otros medios de pago. Lazos diplomáticos y fuertes influencias filosóficas —el pensamiento griego es inimaginable sin la tradición brahmánica pasada por Egipto— condujeron al establecimiento de factorías, algunas de las cuales, como las portuguesas llevadas por Vasco da Gama, rompieron el mito de los mares cerrados y abrieron el curso de las rutas que probarían la redondez de la tierra. El planeta perdió sus confines y la India se fue vaciando de aquellos pueblos fabulosos que vivían en la oscuridad, se comían los restos mortales de sus padres, explotaban las minas del rey Salomón o escuchaban caer el agua de los ríos del Paraíso. La seda, la vida de Buda convertida en la visión del Durmiente, la amenaza islámica, el cristianismo nestoriano, relatos cosmográficos y escatológicos y hasta el conocimiento de la China, todos nos vino de la India.

Juan Gil, especialista en explorar la mirada mutua de Oriente y Occidente, nos presenta y antologa una familia de textos en los cuales nos podemos perder con alegría aventurera y meditar acerca de cuánto de occidentales somos los occidentales, y cómo, a cada rato, este planeta esférico se salta toda frontera, sin hallar serenidad ni verdades establecidas.

Estética y hermenéutica. Hans-Georg Gadamer, traducción de Antonio Gómez Ramos, introducción de Ángel Gabilondo. Tecnos. Madrid, 1996, 316 pp.

La hermenéutica es la antigua y fiel compañera de Gadamer. A ella dedicó su obra mayor, *Verdad y método,* de la cual estos artículos y conferencias son escolios variados y coherentes. Hermes, el mensajero de los dioses, materia mercurial que une a las demás materias, espíritu, muestra y esconde a la vez, es hermético y hermenéutico. Y así el arte, según el doble principio hegeliano del que parte Gadamer: la aparición sensible de lo absoluto y del concepto, o sea de la negatividad: la absoluta presencia que caracteriza al espíritu (lo *wesentlich jetzt)* y el pasado, lo que pasa. El arte está absolutamente presente pero tiene un futuro disponible, por eso cada encuentro con la misma obra de arte es una suerte de producción originaria.

Tiene sentido, pero siempre es excesivo, por lo cual resulta inagotable, apertura incesante, conforme lo señaló el simbolismo y ahora lo repite la semiótica.

Precisamente porque es irreductible a concepto, el arte es interpretado y la tarea hermenéutica consiste en trabajar en una dirección: el espacio vacío a llenar, que es lo opuesto al objetivo. En esto, la filosofía y la poesía se parecen: no dicen nada y se encaminan al todo. El resultado es el estar diciendo constantemente, que se diferencia del lector apodíctico y definitivo de la antigua hermenéutica, el decir de la ley o de la revelación. La filosofía y la poesía se dirigen a algo exterior a ellas y que no está en ningún lugar determinado. A cada instante están llegando a ese lugar y ello absolutiza su presencia.

El arte, para Gadamer, pertenece al orden de las emergencias inefables (la visión, el amor). La diferencia específica estriba en que el arte es formalización o conformación o estructuración *(Gestaltung)* y la serie de procedimientos para formalizar, va constituyendo una retórica o, al menos, un campo retórico. Esta formalización es su lado objetivo: por ello, la obra de arte está ahí, como si nadie hubiera querido hacerla y no expresara deseo ni sentimiento de ningún sujeto. Más que decir, interpela, se dirige a cada receptor como si lo hiciera personalmente: es dialéctica, en el sentido de dialógica. Respira una familiaridad enigmática, encontrarnos con ella es como encontrarnos con nosotros mismos. No la hemos visto nunca y nos parece conocerla de toda la vida. Este doble juego es posible gracias al poder esencial del arte: hacer de una cosa, el cosmos, imitando la cosa en la obra, así como la cosa imita a la idea, en otro doble juego: lo efímero y lo eterno.

La cantidad de matices que Gadamer extrae de su discurso, escapan a una síntesis apretada. Lo mismo pasa con las variadas y combinadas fuentes que maneja, y que van desde Kant a Heidegger, pasando por Hegel y Kierkegaard. De todos extrae algo, sin someterse a ninguna exigencia sistemática, de modo que todos se convierten en proveedores de Gadamer, que es nuestro proveedor.

La irrealidad literaria. Daniel Innerarity. Eunsa. Pamplona, 1995, 167 pp.

La crisis de los sistemas filosóficos ha revalorizado la prosa meditativa del ensayista, el novelista o el poeta, hurgando en ella un posible saber. Ya Vico advirtió que el fundamento del lenguaje es la metáfora y el primer conocimiento construido por el hombre, el poema teológico. Innerarity se va hasta los griegos y, con ellos de la mano, recorre la problemática de relaciones que van de la literatura a la filosofía y viceversa.

La intimidad significante de las palabras, que preocupa a los filólogos, la ficción como construc-

ción de una legible realidad, la narración como admisión del sentido, ingresan en la panoplia de posibilidades que el arte ofrece al saber humano, al saber de cada quien, como oposición al saber de todos de la ciencia y al saber de nadie del frívolo maquinismo electrónico de nuestros días.

¿Es posible una fortaleza de la filosofía, sin sistemas, sin metarrelatos, sin trascendencia, sin dioses ni demonios? Innerarity contesta que sí, que la fortaleza de la filosofía reside, precisamente, en una recuperación de original actitud poética, de su interrogación a las palabras, y en su natural debilidad por lo fantástico, es decir por la construcción de objetos que la fantasía presenta ante la voracidad del deseo.

Como era inevitable, tenemos que caer desde lo presocráticos sobre los posmodernos y recordarles que nada hay tan moderno como el lenguaje en estado naciente, que no sólo reconoce al mundo, sino que lo funda incesantemente.

Filosofía de damas y moral masculina. Ursula Pia Jauch, traducción de Luisa Posada Kubissa. Alianza. Madrid, 1995, 193 pp.

El Siglo de las Luces lo fue también de las mujeres despabiladas en lo moral y lo intelectual. Aparte de su tradicional papel como jefas de algún salón, ciertas damas ilustradas dieron la réplica a los filósofos o se dedicaron a las ciencias experimentales. La meditación acerca de estos cambios en el panorama heredado (que también sería el del siguiente siglo) hizo ver a ciertas mentes dieciochescas (Kant, por ejemplo) que la mujer no era lo opuesto al varón, sino su espejo, y que ambos constituían la unidad armoniosa de lo humano. La mujer es la moral del deseo, como el varón lo es de la ley. Se encuentran en la decorosa galantería, punto de partida de la moral.

La autora pasa revista a distintos textos del Setecientos, algunos de autores famosos (Leibniz, Casanova, Sade, Choderlos de Laclos, Rousseau), y otros, olvidados o menores, donde se desarrolla la idea de una filosofía para damas, o sea una teoría para seres prácticos, porque, como asegura Poulain de la Barre, siguiendo a Descartes, la razón no tiene sexo. Si bien el varón es más especulativo y heroico, y tiende a la percepción intelectual, y la mujer es más práctica y decente, y propende a la perfección moral, ninguna de estas virtudes queda fuera de cualquier individuo. Todo ello, servido por el arte galante, que vuelve al mundo, como quería Casanova, un escenario donde Dios hace felices a los hombres por medio del placer que no daña al otro.

Es claro que, cuando aparece el naturalismo ilustrado, con Rousseau y, sobre todo, con Sade, la cosa cambia. La naturaleza, buena por presupuesto (no es buena, en rigor: es inocente o sea, amoral) produce para destruir y la mujer, ocupada,

en todos sus orificios por el ajetreo sádico, ya no puede decir nada al filósofo.

Jauch propone y logra un ejercicio de «razón risueña», como ella lo dice. Siguiendo a los ilustrados, conversa amablemente y con un grano de mostaza, sobre asuntos cósmicos y trágicos.

Charles Darwin. El hombre y su influencia. Peter J. Bowler, traducción de Eloy Rada García. Alianza. Madrid, 1995, 271 pp.

La obra de Darwin sigue suscitando algunas de las polémicas que motivó en su tiempo: los religiosos le achacan haber convertido al hombre en un mero animal; la izquierda, que justifica la actualidad de una política despiadada y egoísta; algunos biólogos, que sus teorías están anticuadas, sobre todo respecto a la herencia; los progresistas insisten en que Darwin liberó la biología de oscuridades místicas y rindió grandes servicios a la razón.

Bowler prefiere hacer una vindicación heterodoxa de Darwin: no exalta en él al determinista e idealista, progresista y teleológico pensador que imaginó la evolución de las especies como la supervivencia del mejor, conforme a tipos previamente diseñados por la naturaleza. Por el contrario, destaca el papel del azar en la selección, que elimina a los inadaptados pero no elige infaliblemente a los egregios. La evolución es, pues, abierta e indefinida, con lo cual Darwin más parece un romántico que un cientificista. Entonces: más que dar respuestas correctas, Darwin dio la errónea que todos querían oír.

Al encarar la biografía del sabio inglés, Bowler trata de situar cada época de la historia personal dentro de la historia de las ideas, agregando algunas observaciones sobre personas, sobre todo acerca de Missis Darwin, una Maruja aguerrida que hizo mucho por la promoción de las teorías de su marido.

Lo interesante de la revisión, unido al cuento personal y a una prosa al alcance del profano, hacen de este libro un episodio más en la vida de Darwin, que ha sido sacado del Museo de Ciencias Naturales para ser llevado a la vida cotidiana de esta especie única de simios erectos y locuaces. Los seres humanos, por llamarnos de alguna manera.

La interpretación cervantina del «Quijote». Daniel Eisenberg, trad. de Isabel Verdaguer. Compañía Literaria. Madrid, 1995, 260 pp.

Dentro de la oceánica producción cervantística, cabía un hueco, si se permite la paradoja: estudiar qué lectura hizo Cervantes de su propio libro, averiguar sus claves y su contenido. Tarea nada fácil, teniendo en cuenta lo huidiza que es la figura del autor en el *Quijote* y lo furtiva de la figura de Cervantes en la historia de su tiempo.

De todos modos, con sutileza y paciencia, Eisenberg va tomando la punta de varios hilos y siguiendo su recorrido en la espesa y ambigua trama quijotesca. Por ejemplo, las opiniones literarias del canónigo son las de Cervantes. En cuanto a las religiones y morales, cabe entender que Cervantes era temeroso de Dios, juzgaba a los hombres por sus acciones, sin considerarlos buenos ni malos, sino hermanos, hijos del mismo Padre y llamados por igual a la salvación.

También es factible extraer del *Quijote* un código de lectura que el propio Cervantes consideraba deseable. No es difícil averiguar qué libros había leído el escritor y cuáles le parecían los más apropiados al género que estaba practicando (y, a la vez, desmontando con su clásica ironía).

El texto de Eisenberg, aparte de solventar sus afirmaciones con una detenida casuística textual, repasa el estado de la cuestión a través de la inmensa bibliografía disponible. De esta forma, leerlo es releer buena parte de ella y resituarla en la perspectiva propuesta por el ensayista. Cervantes, según Eisenberg, no quiso atacar a la novela de caballerías, sino citarla en plan burlesco para señalar los errores de sus antecedentes. Aunque admiraba a los «grandes» autores, se emocionaba con los Amadises y demás familia.

Completa el ceñido volumen un trabajo sobre la presencia del *Quijote* en el romanticismo.

Poderosas palabras. Northrop Frye, traducción de Claudio López de Lamadrid. Muchnik Editores. Barcelona, 1996, 420 pp.

Este libro puede considerarse la suma y balance de la obra del crítico canadiense Northrop Frye (1912-1992), ya que plantea un resumen teórico en la primera parte y una casuística en la segunda. Ya conocemos su método arquetípico, expuesto en *Anatomía de la crítica,* y su adopción del modelo bíblico para cualquier relato, que empieza en un Génesis y acaba en un Apocalipsis (cf. *La escritura profana).* En el presente libro vuelve a la Biblia, a través de cuatro figuras prototípicas narrativas, que maneja en comparación con ejemplos clásicos: la montaña, el jardín, la cueva y la caldera. Es decir que la Biblia, más que convertirse en canon narrativo, aparece como representando una tópica común a toda la literatura occidental.

En rigor, más que crítica literaria, lo que Frye hace es mitología comparada, tomando el mito como antepasado de la narración profana. La Biblia, ese «gran código» de nuestras narrativas, contiene una serie de historias pero también un *kerygma,* es decir un modelo de vida sustentado en un elemento trascendente (una ideología, si se prefiere el término) y que, en su caso particular, tiene un sesgo profético: la montaña profetiza el culmen de la vida humana, la posesión de la Tierra Prometida; el

jardín es el incesto y el erotismo; la caldera es la comida, el metabolismo, la catarsis excrementicia; la cueva es iniciática y sabia. Con estos cubos podemos armar toda suerte de edificios, que son arquetípicos en sus componentes y de variable estructura histórica. El mito sólo existe en la historia, viene a concluir Frye, y la historia está compuesta de mitos.

B.M.

En América

Cooperación y artes plásticas

En el área de las artes plásticas, el Instituto de Cooperación Iberoamericana ha realizado diversas exposiciones itinerantes, en ocasiones con talleres simultáneos, charlas y seminarios llevados a cabo por los propios artistas o comisarios de las exposiciones. Éstas han sido versátiles, abarcando el cómic, la fotografía, el grabado y la pintura. Damos algunas breves referencias de ellas.

Viñetas de España ha reunido cincuenta y siete dibujos pertenecientes a treinta y un relevantes creadores de cómic. La exposición ha estado a cargo del crítico y especialista en el tema, Felipe Hernández Cava y ha sido exhibida en Cuba y México.

Territorios de papel está compuesta por 61 grabados de los artistas José Hernández, Frederic Amat, Rafael Canogar y Luis Gordillo. Como hemos mencionado anteriormente, estas exposiciones se complementan con la visita de un artista a cada país donde se presenta (Cartagena de Indias, Medellín, Caracas, San José de Costa Rica, Nicaragua y República Dominicana), dictando cada grabador conferencias sobre las diversas técnicas de este arte, olvidado entre nosotros y que comienza a ser revalorizado por pintores de valía.

Desde San Fernando es una muestra de seis artistas realistas españoles, discípulos de Antonio López: Ángel Busca, Pedro Cano, Clara Gangutia, Roberto González, Jesús Ibáñez y Fernando Rodrigo. El comisario ha sido el crítico y especialista Javier Mazora, y la exposición ha recorrido diversos países: Nicaragua, Uruguay, Colombia, Perú y Ecuador.

La fotografía ha estado representada por la muestra titulada *El ojo crítico / El ojo lírico:* cincuenta fotografías de diez fotógrafos españoles contemporáneos seleccionados por el comisario Valentín Sama. Dividido en dos grupos, *El ojo crítico* está compuesto por Carlos Andrés, David Escudero, Cristina García Rodero, Chema Madoz y Rafael Trobat, todos cer-

canos a una actitud documentalista; y por otro lado, *El ojo lírico:* Juan Manuel Castro Prieto, Alfonso García, Pedro López Cañas, Rosa Muñoz y Antonio Uriel, artistas que reflejan una realidad más dependiente de la labor imaginativa (y técnica de laboratorio) que a la referencialidad objetiva.

Agenda

La Colección Archivos

Tras veinte años de incesantes y laboriosas gestiones, incansablemente conducidas por el profesor Amós Segala, de la Universidad de Nanterre, la colección Archivos alcanza la segunda edición de sus primeros 28 títulos, y anuncia, además, la traducción al inglés (seis títulos aparecidos) y al francés, con tres títulos anuales programados a partir de 1996. Además, se edita la serie en CD Rom hypermedia y se instala en el programa de la red Internet.

Como se sabe, la colección Archivos se ocupa de la literatura del siglo XX en el ámbito de América Latina y el Caribe, contando con el apoyo institucional de los gobiernos de la zona, más algunos europeos, como España, Portugal y Francia, y los respectivos organismos encargados de la coordinación de las actividades investigadoras en las naciones correspondientes.

Especial apoyo ha prestado a la organización y desenvolvimiento de la colección, aparte de la gran cobertura internacional de la UNESCO, la Biblioteca Nacional de París. Ha aceptado y conservado el fondo documental del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias, Premio Nobel, concitado a técnicos sobre el mantenimiento y conservación de manuscritos, y prestado la colaboración técnica indispensable, por medio del Departamento de Numerización, para la edición informática de la serie, en la cual participa la Universidad Nacional Autónoma de México.

También cabe mencionar el particular empeño que han prestado a la empresa, con sus recursos humanos y materiales, las universidades francesas de Nanterre y Poitiers.

Aparte de los títulos editados, que circulan por bibliotecas y librerías de las lenguas pertinentes (español y portugués), se prevé la edición de diversos clásicos contemporáneos del área, a saber: Leopoldo Marechal, Haroldo Conti, José Hernández y Oliverio Girondo (Argentina); Augusto Céspedes (Bolivia); Manuel Bandeira, Lima Barreto, Joao Guimaraes Rosa y Oswald de Andrade (Brasil); José Eustasio Rivera, Porfirio Barba-Jacob y Aurelio Arturo (Colombia); Joaquín García Monge (Costa Rica); Virgilio Piñera y Severo Sar-

duy (Cuba); Pablo Neruda y Vicente Huidobro (Chile); José de la Cuadra (Ecuador); Rafael Arévalo Martínez (Guatemala); León Gontran Damas (Guayana Francesa); Jacques Roumain (Haití); Carlos Pellicer, Alfonso Reyes y José Vasconcelos (México); Rubén Darío (Nicaragua); Gabriel Casaccia (Paraguay); José Carlos Mariátegui (Perú); Julia Burgos y Luis Palés Matos (Puerto Rico).

El fondo de la maleta

La página y la pantalla

Un par de textos —el libro del mexicano Gabriel Zaid *Demasiados libros* y un artículo del español Enrique Gil Calvo, «Ariadna enmarañada»— han insistido recientemente en el asunto de cuáles derroteros sigue la lectura en nuestra época.

Zaid estudia el exceso de objetos en forma de libros, inversamente proporcional a la decadencia de la acción de leer, según las estadísticas muestran, en cuanto a la cantidad de días semanales y de horas diarias que se dedican a la lectura en nuestra sociedades postindustriales. El papel reciclado, la composición casera en disquetes y la encuadernación automática, abaratan la fabricación de libros e incitan a llenar librerías y quioscos con montañas de libros más o menos ordenados y accesibles en precio y en examen.

Los libreros apenas pueden ahora exhibir novedades y, en general, ya no cuentan con espacio para tener fondos. La compra de libros se orienta hacia los catálogos, el fax y el minitel. Esto último es bueno, porque rodea al libro de la privacidad que impone la lectura, y lo sustrae al estruendo de las promociones ruidosas y espectaculares. Está bien que haya muchos libros, concluye Zaid, pero está mal que haya demasiados, porque la apariencia de que son todos realmente distintos, resulta falsa y sofoca al lector con una oferta engañosa.

Gil Calvo, por su parte, se detiene en la aparente decadencia del signo verbal ante el ascenso enérgico de la imagen. El cine y, más tarde, la televisión y la red informática, sustituyen palabras por imágenes, cada una de las cuales, se dice, vale por mil de aquéllas. Este paralelo es absurdo y ya ha sido cuestionado, pero Gil Calvo señala otra falacia, asociada a la anterior: las narraciones visuales parten de textos literarios. El teatro, la novela y el cuento están en la base del filme o el telefilme o el espectáculo Internet. La sustitución del libro por la pantalla no implica la sustitución de la palabra por la imagen, sino el despliegue diverso de la palabra, que deja de seguir el

curso lineal de la página y se proyecta en la red de la interacción. Algo que ya había hecho la poesía gráfica, desde la antigüedad hasta Mallarmé, Apollinaire y la poesía llamada, justamente, *visual* por sus cultores en los tiempos de la neovanguardia del sesenta.

El periódico clásico, los cines de variedades y la gastronomía japonesa, en distintos tiempos y lugares, anticiparon este tablón de anuncios, yuxtaposición de mensajes que pueden combinarse y ordenarse conforme la jerarquía de la atención que ejerza el espectador (o el comensal). En vez de la línea y el itinerario, la maraña y el laberinto. Aquéllos invocaban a la historia, éstos apelan al eterno retorno donde la sucesión, el relato y la biografía importan poco. Más que a la memoria, recurren al olvido. El instante sustituye al tiempo, sea cual fuere la calidad que le adjudiquemos.

Los jóvenes que reemplazan el libro por la pantalla, desplazan la historia por la visión instantánea, por lo singular irrepetible que, curiosamente, es la propia historia despojada de recuerdo. Cabe preguntarse si ésta no es la actitud clásica de las clásicas juventudes, que siempre intentan fundar el mundo y a las cuales les resulta cargosa y prescindible la historia, que es siempre la historia de los otros. La sociedad, para el joven, importa bastante menos que la tribu. La madurez hace ver, por el contrario, que somos historia, que somos los demás, que la memoria nos constituye aunque no lo sepamos. Y baste ver el auge editorial de la biografía para constatar este doble movimiento.

La pantalla que, una vez apagada, borra toda huella de signo y escritura —al revés que el libro cerrado, que los atesora— es una metáfora de la lectura misma. En la oscuridad de los grafos inertes, el lector enciende una luz, organiza su pantalla y descifra o inventa el sentido. Cerrado el libro, las palabras impresas vuelven a la indistinión oscura de la espera. A veces, la espera dura siglos. Cuando cesa, el laberinto se hace otra vez camino al andar de la lectura.

El doble fondo

La ciudad del poeta

Probablemente el factor que enlaza la poesía con la ciudad sea la presencia de los otros; pero los otros, se dirá, han existido siempre. Había otros en la Roma de Catulo y en el Madrid de Quevedo, ciertamente, pero ni en Catulo ni en Quevedo aparece el otro como un ser a un tiempo personal y anónimo, caído entre la muchedumbre, deambulador, definido y

roído por la crítica: un alma dividida, como confiesa ser el mismo Baudelaire *(Moi, mon âme fêlée,* en «La cloche fêlée»). La crítica, la actitud intelectual por antonomasia, que pone en evidencia todo absoluto, fe o axioma, no podríamos relacionarla con la naturaleza, el paraíso ni el lugar ameno sino con la ciudad: el lugar de la búsqueda, el diálogo, la individualidad, la prosa. No la ciudad de Dios, sino la de la Historia, es decir de los hombres.

En buena parte de la poesía actual española, la ciudad existe y en ella vemos rostros, fugaces o pertinaces, apariciones que en ocasiones tienen la fuerza de una presencia compacta y en otras, las más, la de un fantasma. Sobre todo se observa la presencia de un personaje, el poeta: deambulador que suele ser el fantasma de sí mismo. Cuando irrumpe realmente la ciudad en la poesía, en el siglo XIX, aparecen también el poema en prosa, el verso libre, la introducción de expresiones prosaicas (Víctor Hugo, Baudelaire, Rimbaud); la nueva poesía de la ciudad suele coincidir con estructuras endecasilábicas, cuando no sonetos y otras formas métricas tradicionales. Nada que ver con *Pâques à New York* (1912) de Blaise Cendrars, *Zone* (1912), de Apollinaire, *The Waste Land* (1922) de Eliot o *Poeta en Nueva York* de Lorca. No me refiero a la altura sino a la orientación. El poeta de la «experiencia» que deambula por una ciudad algo tabernaria, a veces con luces de neón (que recuerdan más la ciudad de principios de siglo que la de nuestros días donde lo modernísimo y lo arcaico o abandonado se mezclan) es descreído, irónico, pero sin llegar al tono que cruza los versos de *La tierra baldía.* En Eliot dialogan varias culturas y su inteligencia es, al par que su penetración poética, afilada. Una puesta en escena que encarna la desolación de un tiempo entre dos guerras mundiales. En nuestra poesía el riesgo está controlado. Es una melancolía un poco de salón —en los peores casos— de la que ya prevemos el final, algo dandy y que siempre se podrá arreglar con un premio literario. No es la ausencia de ser, patente en Eliot, sino la constatación, en carne ajena, de un tiempo que creyó en vanguardias y revoluciones y que se enfrenta a un final de siglo tratando de recomponerse la indumentaria con el fin de que no lo expulsen de la fiesta. Hay que tener en cuenta que la gran aventura literaria de la generación del 27 fue truncada por una guerra civil, y que lo que vino después fue una verdadera reacción, en su sentido más profundo y deletéreo, contra la gran respiración poética y espiritual de escritores como Cernuda, Ortega, Guillén, Lorca, Alberti, Zambrano, Dieste, y un largo etc. Desde 1939 a 1975 vivimos una dictadura que tuvo etapas muy distintas, yendo del terror de los primeros años a la dictablanda de los últimos. Hasta los años cincuenta fue un verdadero *contratiempo* para nuestra literatura. Fue sorprendente

que surgieran poetas como José Ángel Valente, Claudio Rodríguez, Jaime Gil de Biendma y Francisco Brines, capaces, en mayor o en menor medida, de enlazar con la tradición central de la modernidad. Los cuatro no son iguales y suponen actitudes distintas frente al poema. No importa: expresan una lengua viva, capaz de retomar la herencia exiliada de la generación del 27, un movimiento literario que no fue ajeno a las grandes aventuras artísticas occidentales.

Ese es el puente que la nueva poesía no ha de olvidar. Es un puente de varios caminos, y no viene ni conduce al mismo lugar, pero ignorarlo es restringir la intensidad de nuestra memoria poética. La ciudad ha sido invocada por la poesía actual (actual y no moderna), pero es una ciudad provinciana. Ni la «Fourmillante cité, cité pleine de rêves/ où le spectre en plein jour raccroche le passant» (Baudelaire) ni la «Unreal city» de Eliot.





700 Pts.

Próximamente

Vicente Aleixandre
Quince inéditos

Grupo Noigandres
Poesía visual brasileña

Leopoldo Hontañón
Manuel de Falla y Roberto Gerhardt

Entrevistas con Fernando Savater y Antonio López García

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL